SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Elfter Jahrgang 1909—1910

Herausgegeben von

Max Seiffert

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.

Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien.

Von

Otto Abraham und **Erich M. von Hornbostel.**

(Berlin.)

Vorbemerkung.

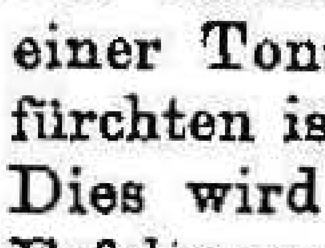
Das zunehmende Interesse der Ethnologen und Musikgelehrten für die Dokumente außereuropäischer musikalischer Kulturen hat mehr und mehr Forschungsreisende, Missionare und Kolonialbeamte veranlaßt, Gesänge und Instrumentalstücke der Eingeborenen phonographisch zu fixieren und den wissenschaftlichen Instituten zur Bearbeitung zu übergeben. So ist in den Phonogramm-Archiven ein Material angesammelt, das sich täglich mehrt, aber ohne sachgemäße Verwertung ein totes Kapital bliebe. Die dauernde Erhaltung der Phonogramme kann zwar durch galvanoplastische Reproduktion gesichert werden; dennoch wäre es ein großer Nachteil, die wissenschaftliche Bearbeitung *ad calendas graecas* zu verschieben, da erst bei dieser sich neue Gesichtspunkte ergeben, die von den Sammlern noch berücksichtigt werden müssen, solange ihnen originales Material erreichbar ist. Je umfangreicher das Material wird und je mehr Forscher sich in seine Bearbeitung teilen, um so schwieriger, aber auch um so dringlicher wird die Aufgabe, die Methodik einheitlich zu gestalten. Nur so werden die Ergebnisse der Einzelforschungen untereinander vergleichbar und geeignet, als Grundlagen allgemeiner Theorien zu dienen. Wenn auch der Versuch, eine wissenschaftliche Methodik auszuarbeiten, bei dem gegenwärtigen Stande der vergleichenden Musikwissenschaft verfrüht erscheinen mag, so ist es doch zweckmäßig, schon jetzt einige Vorschläge zur Diskussion zu stellen, ehe eine zu starke Differenzierung der Arbeitsmethoden eine Einigung unmöglich macht. In der vergleichenden Sprachwissenschaft sind heute schon so viele verschiedene Systeme phonetischer Schreibweise nebeneinander in Gebrauch, daß eine Vereinheitlichung kaum mehr zu erwarten ist und dem Linguisten das Studium der einzelnen Autoren durch die Formenfülle gleichbedeutender diakritischer Zeichen ungeheuer erschwert wird. Auch die Eigentümlichkeiten der musikalischen Ausdrucksweise bei verschiedenen Völkern können nur dann einigermaßen getreu durch die europäische Notenschrift wiedergegeben werden, wenn sie entsprechend modifiziert und ergänzt wird. Die Melodien in Notenschrift überhaupt aufzuzeichnen, ist unerläßlich, sowohl für den, der sie studiert, als auch für den, der sie anderen mitteilen will.

I.
Wahl der Tonschrift.
§ 1. Allgemeine Gesichtspunkte.

Die Modifikationen und Ergänzungen der gewöhnlichen Notenschrift sollen so gewählt werden, daß das Original möglichst getreu wiedergegeben und dabei das gewohnte Notenbild möglichst wenig entstellt wird. Vor allem darf ein praktischer Gesichtspunkt nicht außer Acht gelassen werden: Wenn die Noten nicht gestochen, sondern gedruckt werden, so muß man sich, um erhebliche Mehrkosten zu vermeiden, in der Hauptsache meist auf das in der betreffenden Druckerei schon vorhandene Lettern- und Zeichenmaterial beschränken. Wo von den üblichen Zeichen abgegangen werden muß, sind möglichst einfache Formen zu wählen, die drucktechnisch leicht einheitlich herzustellen sind und die Aufmerksamkeit des Lesers nicht ablenken. Entsprechend der starken Ausdrucksfülle unserer musikalischen Notenschrift sollen auch die neuen Formen möglichst sinnvoll und, wo es angeht, aus den üblichen abgeleitet sein. Nur so sind sie leicht zu erlernen und dauernd im Gedächtnis zu behalten. Sparsamer Gebrauch und diskrete Form, Stellung und Größe der Zeichen sollen es dem Leser ermöglichen, unter Umständen über sie hinwegzusehen, um sich so den melodischen Gesamteindruck zu vergegenwärtigen. Der Notentext darf nicht auf Kosten der Deutlichkeit mit diakritischen Zeichen überlastet werden; konstante Eigentümlichkeiten einer Tonsprache, bei denen eine Verwechselung mit ähnlichen nicht zu befürchten ist, können im begleitenden Text ein für alle Mal beschrieben werden. Dies wird namentlich dann sich als nötig erweisen, wenn bei zunehmender Erfahrung eine starke Vermehrung und Differenzierung des überhaupt verwendeten Zeichenmaterials eintritt. Die wissenschaftliche Verwertbarkeit der Notationen kann nur durch ein Kompromiß zwischen Übersichtlichkeit und objektiver Genauigkeit gesichert werden; vorderhand ist es freilich kaum zu befürchten, daß eine übertriebene Treue der Darstellung die Fortschritte der vergleichenden Musikwissenschaft aufhalten könnte.

§ 2. Tonhöhe.
1. Liniensystem.

Es empfiehlt sich, unser gewohntes Fünfliniensystem im allgemeinen beizubehalten. Zwischen den Abständen der Notenlinien, resp. der Zwischenräume und den Intervallvorstellungen haben sich so feste Assoziationen gebildet, daß eine Bedeutungsänderung des Liniensystems nur mit größter Schwierigkeit erlernt werden und beständig zu Konfusionen Anlaß geben würde. Zwei benachbarte Linien oder Zwischenräume z. B. bedeuten für uns allemal eine
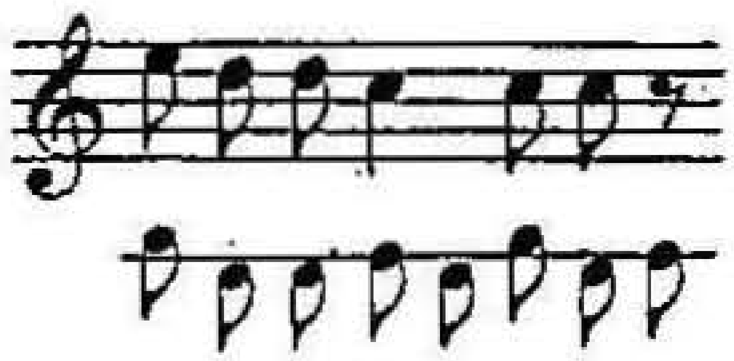


Terz. Würde man, um Vierteltöne ausdrücken zu können, Hilfslinien, wenn auch schwächere, zwischen die üblichen Systemlinien einschalten, so würden die Sekunden dem Auge leicht als Terzen erscheinen. Überdies wirkt eine Vermehrung der Linien überhaupt verwirrend; auch müßte man, um die Tonhöhen annähernd so genau in der Notenschrift wiederzugeben, als sie durch physikalische Messungen bestimmt werden können, eine unverhältnismäßig große Zahl von Linien verwenden: schon zur Darstellung von Achteltönen müßte der Linienabstand Vierteltöne bedeuten und müßten daher anstelle unserer fünf 27 Linien gezogen werden.

Ähnliches wie für die intensive gilt auch für die extensive Erweiterung des Liniensystems (Vermehrung der Linienzahl unter Beibehaltung der Abstandsbedeutung). Die Kombination beider Arten von Erweiterung gar gibt ein Notenbild, das man nicht lesen kann, sondern studieren muß wie eine Tabelle. Wir können uns daher auch nicht mit der von B. I. Gilman in seiner neuesten Publikation[1]) angewendeten Notation befreunden.

Eine andere Methode Gilman's, den Ausdruck der Tonhöhenwerte zu differenzieren, besteht darin, daß die Notenköpfe entweder wie üblich in der Mitte zwischen den Linien stehen oder an die obere bzw. untere Linie herangerückt werden, so daß sie sie berühren. Auch dieses Verfahren, das nur anwendbar ist, wenn alle Linienabstände gleiche Intervalle bedeuten, — also in unserem gewöhnlichen Fünfliniensystem nicht, — bringt mancherlei Schwierigkeiten mit sich; Schreiben, Setzen (Stechen) und Korrekturlesen solcher Noten ist arg erschwert und die Herstellnng des Satzes nur mit großen Kosten möglich.

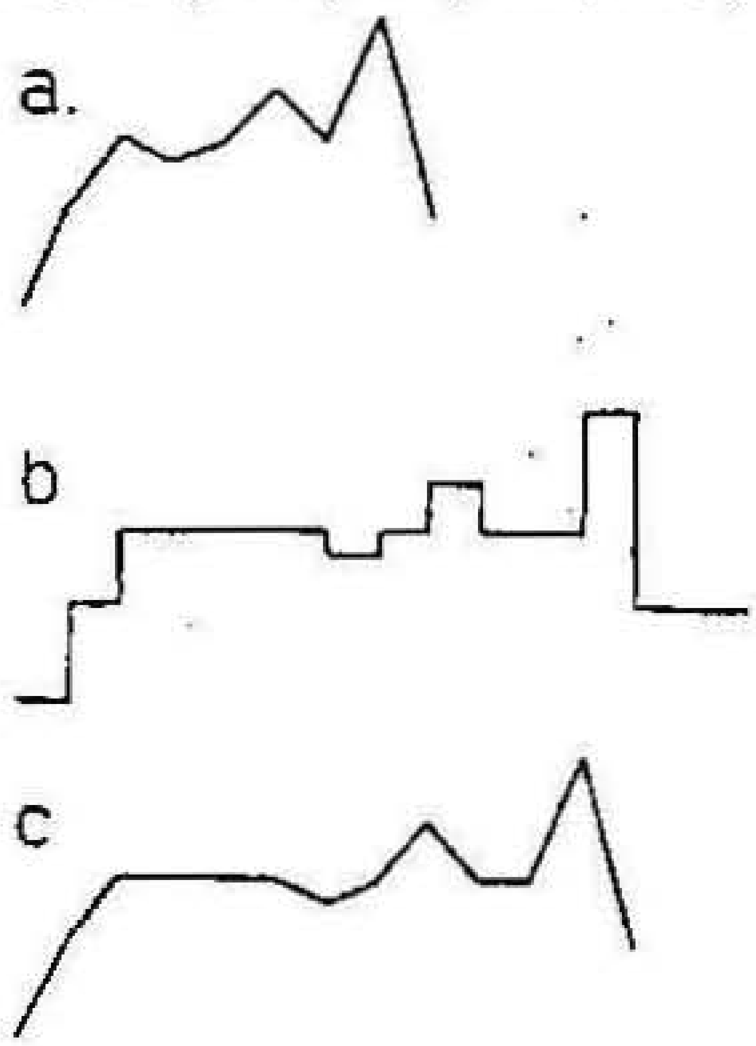


Zur Darstellung von rhythmischer Begleitung (Trommel, Händeklatschen usw.) kann man, wenn nur einerlei Ton oder Geräusch verwendet ist, die Schläge einfach als Noten ohne Hilfslinien unter das System schreiben; bei zwei oder drei verschiedenen Tonhöhen oder Klangfarben genügt eine Hilfslinie unter dem System, auf, über oder unter die die Noten gesetzt werden.



In manchen Fällen ist es zur Vergleichung mehrerer Melodien zweckmäßig, die Ähnlichkeiten und Unterschiede der Melodiebewegung in Kurvenform anschaulich zu machen. Immer wird die Tonhöhe hierbei als Ordinate, die Zeit als Abzisse aufzutragen sein. Kommt es darauf an, ein Bild der Tonbewegung ohne Rücksicht auf die genauen Tonhöhen und die Zeitwerte der einzelnen Töne zu geben, so kann man wie Gilman (l. c.) die Töne in gleichen Abzissenabständen auftragen und dabei auch Wiederholungen desselben Tons als nicht vorhanden betrachten (vgl. Fig. 1a). E. Lineff[2]) verfährt so, daß sie die einzelnen Töne nicht als Punkte, sondern als horizontale (zur Abzissenachse parallele) Strecken darstellt, deren Länge den Zeitwerten entspricht; die Endpunkte der Tonstrecken verbindet sie durch Vertikallinien (vgl. Fig. 1b). Die so entstehenden rechten Winkel suggerieren das Bild einer eckigen, ruckweisen Bewegung, was durchaus nicht immer dem Melodieeindruck entspricht; außerdem muß man sich stets erst gegenwärtig halten, daß die Vertikallinien trotz ihrer räumlichen Ausdehnung ihrer Bedeutung nach zeitlich unausgedehnt sind. Es wäre vielleicht am Platze, die Vorzüge beider Methoden zu vereinigen, nämlich die Tonhöhen als Punkte in Abzissenständen aufzutragen, die den Zeitwerten entsprechen, und durch Linien zu verbinden (vgl. Fig. 1c).

Fig. 1. (Mädel, ruck, ruck, ruck.)



1) *Hopi Songs. A Journal of American Ethnology and Archaeology.* Vol. V, 1908.
2) *The Peasent Songs of Great Russia.* St. Petersburg, *Imp. Acad. of Science.* (Engl. Ausgabe, London, David Nutt, 1905).

Allerdings darf man auch bei dieser Darstellungsweise nicht vergessen, daß sie nur das Gesamtbild der Melodiebewegung veranschaulichen, nicht aber jeden einzelnen Moment des akustischen Eindrucks wiedergeben soll.

Welches Notationssystem man auch zur Erhöhung der Genauigkeit oder Anschaulichkeit wählen mag, immer bleibt daneben eine Aufzeichnung in unserer gewöhnlichen Notenschrift unentbehrlich, weil nur so der psychologisch oft bedeutungsvolle subjektive Melodieeindruck des Verfassers festgelegt werden kann.

2. Schlüssel.

Die Zahl der Schlüssel sollte nach Möglichkeit eingeschränkt werden. In den meisten Fällen kommt man mit dem Violinschlüssel (*g*-Schlüssel) aus; um trotz dieser Beschränkung ein Übermaß von Hilfslinien zu vermeiden, genügt es, Transpositionen aus höheren oder tieferen Oktavlagen durch 8^a (16^a) bzw. $8^a\ b^a$ ($16 b^a$) zu bezeichnen. Die sonst wohl für die Tenorlage üblichen Modifikationen des Violinschlüssels — z. B. Vorsetzen des Tenorschlüssels, doppelter Violinschlüssel oder gar Ansatzstriche[1]) — werden dadurch überflüssig.

Nur bei Mehrstimmigkeit und Wechselgesang, besonders wenn die Stimmen weit auseinanderliegen, wird besser neben dem Violinschlüssel auch der Baßschlüssel (*f*-Schlüssel) verwendet. Die Kombination mehrerer Violin-Schlüssel, namentlich wenn die einzelnen verschiedene Oktavlagen bedeuten sollen, würde dem klaviergewohnten Leser die Auffassung der Partitur nicht erleichtern.

3. Versetzungszeichen.
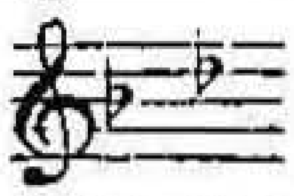
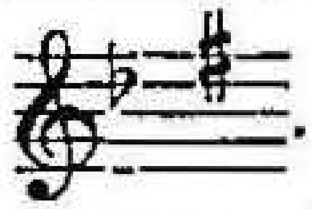
Es ist zwar wünschenswert, auch die absoluten Tonhöhen der Melodien zu kennen, um eventuell bei Gesangstücken den Stimmumfang, bei Instrumentalstücken die Stimmung (bzw. Normalstimmung) feststellen zu können; dennoch ist es nicht notwendig, die Originaltonhöhe auch in der Notation stets beizubehalten. Im Gegenteil: um das Notenbild für den Schreiber und Leser zu vereinfachen, ist es bequem, die Melodie in eine Tonart mit wenigen Versetzungszeichen zu transponieren. Damit soll aber weder gesagt sein, daß man für alle Melodien den gleichen Hauptton (*c*) wählen soll, noch, daß sie stets in die an Versetzungszeichen ärmste Tonlage transponiert werden müßten. Der melodische Hauptton *c* kann oft einer Skala zugrundeliegen, die sich nur mit vielen Versetzungszeichen schreiben läßt (vgl. Kap. II, 2). Im zweiten Falle würden wieder andere Schwierigkeiten dadurch entstehen, daß häufig eine entfernte Tonlage gewählt werden müßte, die in allzustarkem Gegensatz zur Originaltonhöhe steht. Der Bearbeiter, namentlich wenn er absolutes Tonbewußtsein besitzt, das er nur wenig verstimmen kann, muß entweder während des Hörens fortwährend transponieren oder nachträglich seine Niederschrift umarbeiten; beides bringt Zeitverlust und Fehler mit sich. Am besten wird man eine der originalen benachbarte, dabei aber an Versetzungszeichen arme »Tonart« wählen, z. B. *g* statt *as*, *f* statt *fis*. Wo es auf besondere Genauigkeit ankommt, kann ja die Originaltonhöhe in einer Textbemerkung angegeben werden.

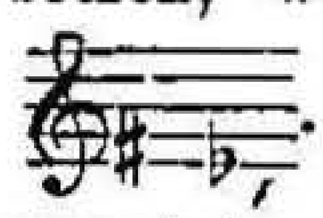
Die Art, wie wir ♯ und ♭ gebrauchen, ist vielfach durch europäisch melo-

---

1) So in England üblich, vgl. Wooldridge, *Oxford History of Music* (doppelter Violinschlüssel).

dische, zuweilen auch harmonische Vorstellungen bedingt: wir würden z. B. nicht: d^1—f^1—ais^1—d^2 schreiben, auch nicht: *dis*—*fis*—*b*—*h*; sondern: d^1—f^1—b^1—d^2 und: *dis*—*fis*—*ais*—*h*. Die Beschränkung auf ein einziges Versetzungszeichen (♯), wie sie z. B. Gilman1) zur Vermeidung jeder Präsumption versucht, scheint uns eine übertrieben strenge Maßregel. Denn die Hauptaufgabe des Notenbildes, eine akustische Vorstellung der Melodie zu erwecken, würde durch die schwere Lesbarkeit ungewohnter Tonschritte schlecht erfüllt, und prägnante, auch in der exotischen Musik bedeutsame Intervalle, wie Quinte und Quarte (*ais*—f^1, *f*—*ais*), würden kaum erkennbar werden. Wir empfehlen daher bezüglich der Versetzungszeichen möglichst engen Anschluß an die europäische Schreibweise. Man wird also bei Vorzeichnung eines einzigen Zeichens nicht: *ais*, sondern: *b* schreiben (u. s. f.); bei Folgen von aufsteigenden Halbtönen ♯, bei Folgen von absteigenden Halbtönen ♭; die Umspielung des Haupttons *g* durch Wechselnoten im Halbtonintervall *g*—*as*—*g*—*fis*—*g* und nicht etwa *g*—*gis*—*g*—*ges*—*g*. Zeichen für doppelte Erhöhung oder Vertiefung (× u. ♭♭) sind überhaupt zu vermeiden.

Bei regelmäßig wiederkehrenden Vorzeichen können die ♯ und ♭ an den Anfang der Zeile hinter den Schlüssel gesetzt werden. Doch hat als Regel zu gelten, daß man nie — aus der Gewohnheit europäischer »Tonarten« ergänzte — Versetzungszeichen schreibt für Töne, die in der Melodie nicht wirklich vorkommen. So wäre bei einer Melodie, die sich ausschließlich auf den Tönen der fünfstufigen Leiter *f*—*g*—*a*—*c*—*d* aufbaut kein ♭ vorzuzeichnen. Aus der Regel ergeben sich zuweilen uns ungewohnte Kombinationen von Vorzeichen, wie  oder .

Bei den innerhalb des Liniensystems in zwei Oktavlagen vorkommenden Tönen (bei Violinschlüssel *e* und *f*) sind die Vorzeichen am Anfang der Zeile dorthin zu setzen, wo sie wirklich vorkommenden Melodietönen entsprechen. Z. B. .

Kommen die versetzten Töne in beiden Oktavlagen vor, so genügt die übliche einfache Vorzeichnung in der oberen Hälfte des Systems.
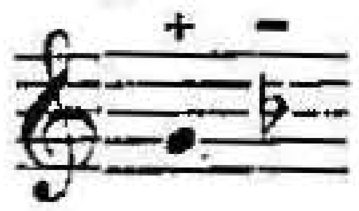
Zur Bezeichnung von Tönen, die zwischen die Halbtöne unseres Systems fallen, schreiben wir die nächstgelegene Note mit einem + oder − über dem System (auch dann über dem System, wenn die Note nach oben gestrichen ist, damit die diakritischen Zeichen nicht mit dem Liedertext, dynamischen Zeichen usw. in Kollision kommen). Wo es notwendig und drucktechnisch möglich ist, wird man größere oder geringere Erhöhung, bzw. Vertiefung durch größere oder kleinere + und − unterscheiden. Die Entscheidung darüber, ob man für einen Zwischenton die nächst tiefere Note erhöht oder die nächst höhere vertieft schreiben soll, wird nicht ausschließlich danach zu treffen sein, welcher der benachbarten Noten der Zwischenton am nächsten liegt, vielmehr müssen musikphilologische Vergleichungen von Parallelstellen, subjektiver Melodieeindruck u. dgl. mitberücksichtigt werden. Wo es darauf ankommt, kann man ja den tatsächlichen Sachverhalt in Form von Schwingungszahlen usw. besonders mitteilen (vgl. Kap. IV).

Kommen Erhöhungen (Vertiefungen) nur gelegentlich vor, so werden sie

---

1) *Zuñi Melodies. A Journal of American Ethnology and Archaeology*, Vol. 1.

an den betreffenden Melodiestellen notiert; ist die Abweichung durch das ganze Stück konstant, so kann das + (–) zusammen mit den Versetzungszeichen an den Anfang der Zeile herausgenommen werden. Betrifft die Abweichung einen Ton, der schon durch ein »Vorzeichen« versetzt ist, so wird das + (–) über das betreffende Vorzeichen gesetzt; betrifft die Erhöhung (Vertiefung) einen nicht versetzten Ton, so wird die betreffende Note als strichloser (schwarzer) Kopf mit + (–) vor die übrigen Versetzungszeichen an den Anfang des Systems gesetzt. (Die Schreibung einer Note mit Cauda — z. B. Viertelnote — sieht mißverständlich aus; vgl. Dom I. Parisot, *Rapport sur une Mission Scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, Leroux, 1899).



4. Unbestimmte Tonhöhen.

Teils durch die Qualität der Phonogramme, teils durch die Vortragsweise der Sänger bedingt, kommen in vielen Musikstücken Töne vor, deren Höhe nicht sicher bestimmbar ist. Handelt es sich um Fehler des Phonogramms (Schrammen, Resonanztöne u. dgl.), so setzen wir ein ? über die betreffende Note. Bei Undeutlichkeit der Tonhöhe, wie sie bei sehr kurzen, schwachen oder geräuschhaltigen Tönen auftritt, setzen wir den Notenkopf in ( ). Ist die Tonhöhe, wie beim Parlando usw., ganz unbestimmbar, so begnügen wir uns damit, den Rhythmus durch kopflose Noten ᚴ anzugeben. Immerhin kann man zuweilen die ungefähre Tonregion und die Melodiebewegung durch die Stellung dieser Notenfragmente andeuten: . (Über die Verwendung von Kurven in speziellen Fällen vgl. § 10).

Wo immer es möglich ist, wird man durch Vergleichung von Parallelstellen die fehlende oder undeutliche Note philologisch ergänzen; Konjekturen dieser Art kennzeichnen wir durch eckige Einklammerung des Notenkopfs.

§ 3. Vortragsweise.

Unter »Vortragsweise« fassen wir die Art der Tonverbindung (Phrasierung) und die Klangfarbe im weitesten Sinne des Wortes zusammen[1]). Beiden legen außereuropäische Völker so große Bedeutung bei, daß sie besondere Beachtung und möglichst genaue Notierung verdienen. Gerade hierin aber ist unsere europäische Notenschrift besonders arm, und es wird notwendig sein, die folgende kleine Tabelle, in der wir die nach unserer bisherigen Erfahrung wichtigsten Vortragsarten zusammenstellen, allmählich zu differenzieren und zu ergänzen.

1. Phrasierung.



bei verschiedenen Textsilben,

bei derselben Textsilbe,

1) Diese Zusammenfassung empfiehlt sich deshalb, weil Klangfarbe und Tonverbindung psychologisch und sachlich enge zusammengehören; Dynamik und Tempo, die man bei uns meist zu den Vortragsarten rechnet, sind schärfer abgrenzbar und sollen deshalb in besonderen Paragraphen besprochen werden.



Staccato (abgestoßen),

Portato (getragen, nicht gebunden, zwischen Staccato und Legato),

Legato (gebunden),

Glissando (sehr gebunden, gleitend),

» von unbestimmter Tonhöhe zu bestimmter abwärts,

» » » » » » aufwärts,

» » bestimmter » » unbestimmter abwärts,

» » » » » » aufwärts,

molto glissando (heulend),

rhythmische Pulsationen, gehaucht (Punktzahl korrekt!),

» » sanft,

» » scharf,

» » sehr scharf,

nicht-rhythmisches Tremolo,

Parlando (siehe auch unter »Tonhöhe«),

» mit schwacher tonaler Färbung,

hörbare Inspiration.

Andre Vortragsbezeichnungen, wie »aufgeregt«, »emphathisch« usw., sowie alle durch die spezielle Technik eines Instruments bedingten (»pizzicato«) werden in Worten evtl. abgekürzt über das System oder, wenn sie durchgehends gebraucht werden, in den erläuternden Text gesetzt.

2. Klangfarbe.

Noch ärmer als für die Phrasierung ist unsere Tonschrift an Zeichen für die Klangfarbe. Obwohl unsere Empfindung für Klangfarben sehr fein differenziert ist und gerade dieses Moment in ästhetischer Hinsicht von überragender Bedeutung ist, so sind doch fast alle Klangfarbenbezeichnungen entweder von der Tonquelle abgeleitet (»trompetenartig«) oder anderen Sinnesgebieten entlehnt (»dunkel«, »scharf«). Die wenigen in unserer Notation üblichen Zeichen für Klangfarben bedeuten alle primär eine spezielle Technik, sekundär erst die beabsichtigte Farbe. Wir können daher auch für die exotische Musik nur Zeichen empfehlen für bestimmte technische Kunstgriffe. So mag man das Zeichen °, das bei uns für Flageolet üblich ist, über alle Töne setzen, die sich durch eine anomale, mehr gelegentlich auftretende Klangfarbe auszeichnen, also für Falsett, Naturtöne der Blasinstrumente,
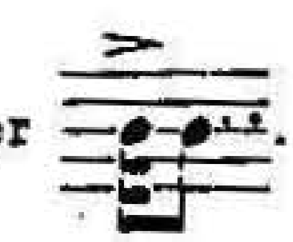
nachhallende Gongschläge usw. Sind mehrere besondere Klangfarben zu unterscheiden, so wird man zunächst ein × über die Note setzen oder etwa Buchstaben. Besonderes Interesse verdient die Spieltechnik der Trommel, die ja vielfach ohne Schlägel mit der bloßen Hand bearbeitet wird. Wir unterscheiden Schläge auf den Rand und die Mitte des Trommelfells durch nach oben bzw. unten gestrichene Noten. Schläge mit der Handfläche werden durch °, solche mit der Fingerfläche mit ^ über der Note bezeichnet, Schläge mit den Fingerspitzen unbezeichnet gelassen.

Auch können Klangfarbenunterschiede bei Trommeltönen in derselben Weise veranschaulicht werden, wie Tonhöhenunterschiede (s. § 2, 1).

§ 4. Melismen.

Das genaue Ausschreiben aller Melismen, namentlich in ihrer richtigen rhythmischen Einteilung ist eine ungeheuer mühsame und zeitraubende Arbeit. Meist wird es genügen, die Melismen in kleinen Noten von unbestimmtem Zeitwert, vielleicht nur in passend ausgewählten Stichproben zu notieren. Auf diese Weise tritt in stark verzierten Stücken auch die Hauptmelodie besser zutage. Andrerseits würde man, wenn man auf die Wiedergabe der Melismen überhaupt verzichtete, in Gefahr kommen, das verwendete Tonmaterial nur unvollständig aufzunehmen, da vielleicht manche Töne nur in den Verzierungen vorkommen. Außer den üblichen Bezeichnungen (*tr*, ∿, ∼ usw.) haben sich bisher die folgenden als nützlich erwiesen.

- tr' Triller mit dem oberen Ton.
- tr, » » » unteren »
- 𝆔 Vorschlag von unbestimmbarer Tonhöhe.
- ∼ unbestimmbare Melismenkette, ev. der Tonbewegung entsprechend zu gestalten (∫∖ u. ä.).
- kr∼ gutturales Tremolo.
- dr∼ palatales Tremolo (Schauspieler-r).
- br∼ bilabiales Tremolo (Kutscher-r).

Akzentuierte Vorschläge sind stets auszuschreiben:  oder .

§ 5. Dynamik.

Gleichmäßig durch das ganze Stück durchgehende oder durch die Eigenart des Intruments bedingte Stärkegrade sind nicht im Notenbild, sondern im erläuternden Text anzugeben. Stärkeänderungen dagegen bezeichnen wir im Notentext mit den üblichen Abkürzungen: *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*. Diese Zeichen sind möglichst nahe an dasjenige System zu rücken, zu dem sie gehören, und zwar unterhalb des Systems anzubringen, falls sie nicht mit dem Liedertext oder anderen Zeichen kollidieren. Der betreffende Stärkegrad bleibt — ohne Bezeichnung durch .... — ungeändert bis zum Auftreten eines neuen Symbols. Zunahme und Abnahme der Stärke bezeichnen wir durch $<$ bzw. $>$, niemals durch »*cresc.*, *dim.*«. Akzente werden durch > bezeichnet, und zwar schwache durch (>), mittlere durch >, starke durch ≥; die Akzentzeichen stehen stets über der betonten Note. Sie beziehen sich bloß auf die Dynamik der Melodie; dagegen werden rhythmische Betonungen durch

Händeklatschen, Trommelschläge usw. unter dem System als besondere Stimme in Noten wiedergegeben (vgl. § 2, 1). Auf einzelnen Tönen plötzlich auftretendes Piano bezeichnen wir in Analogie zum Sforzato mit »*p*<« über der Note. [>] bezieht sich auf Akzente infolge von subjektiver Rhythmisierung, die objektiv nicht deutlich sind.

§ 6. Rhythmus.

Die rhythmische Gliederung exotischer Melodien ist deshalb besonders schwierig, weil sie meist sehr kompliziert sind und wir nur selten sichere Anhaltspunkte über die rhythmische Intention exotischer Musiker finden. Die Einteilung kann nach folgenden Gesichtspunkten vorgenommen werden:

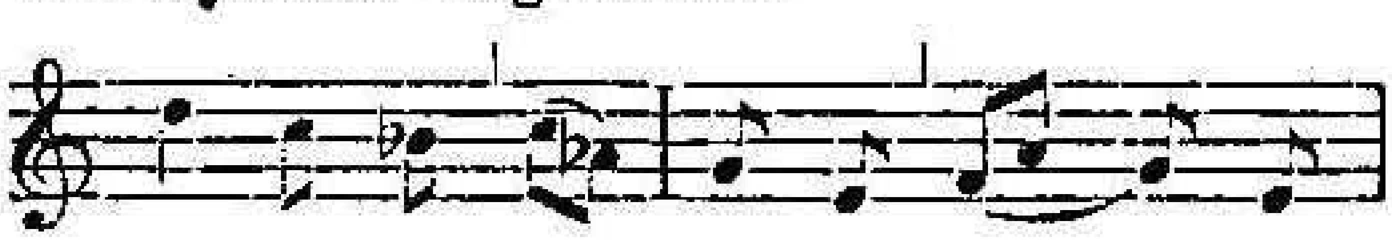
1. Nach dynamischen Akzenten. Wenn solche durch Händeklatschen, Trommelschläge usw. gegeben sind, so hat sich die Einteilung zunächst nach diesen zu richten.

2. Nach melodisch-rhythmisch ähnlichen Gruppen. Diese Gruppen brauchen nicht gleich lang zu sein.
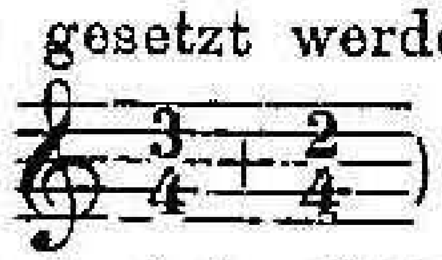
3. Nach einer gleichen Anzahl von Zeiteinheiten. Diese Einteilung nach gleichlangen »Takten« in unserem Sinne ist nur dann anzuwenden, wenn sie sich zwanglos durchführen und dabei mit den ersten beiden Gesichtspunkten vereinen läßt. Keinesfalls darf dieses Prinzip pedantisch gehandhabt werden: ein Motiv erscheint oft vergrößert oder verkleinert wieder, und das Bild der melodischen Gruppe würde durch die strenge Durchführung der Einteilung in gleichmäßige Takte zerrissen werden.

Die Entscheidung darüber, welcher Gruppierungsart der Vorzug zu geben ist, wird sich in erster Linie aus der philologischen Vergleichung der Wiederholungen und Varianten ergeben.

Die einzelnen Gruppen werden durch Taktstriche getrennt. Was zwischen zwei Taktstrichen steht, bedeutet also eine melodisch-rhythmische Einheit; nur wo Auftakte als solche charakterisiert werden sollen, wird die Auftaktnote vor den Taktstrich gesetzt, obwohl sie melodisch eigentlich mit dem Folgenden zusammengehört. Verschiedene Auffassungsmöglichkeiten werden durch doppelte Notierung der betreffenden Stelle oder durch kurze Vertikalstriche oberhalb des Systems angedeutet.



Zur Unterteilung größerer Gruppen dienen punktierte Taktstriche (vgl. § 8). Läßt sich nach keinem der genannten Gesichtspunkte eine vernünftige Gruppierung durchführen, so sind Taktstriche nur an die Teilschlüsse zu setzen.

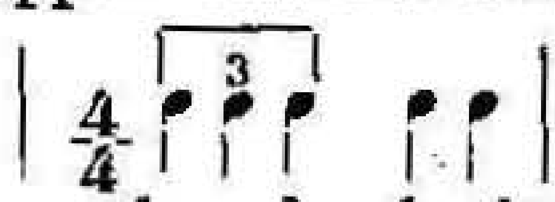
Die Vorzeichnung der Taktart kann bei durchgehendem Rhythmus an den Anfang des Stücks gesetzt werden; ebenso bei konstantem Wechsel von zwei Taktarten (z. B. )[1]. Bei einzelnen Ausnahmetakten und bei unregelmäßigem Wechsel der Taktart empfiehlt es sich, wegen der größeren Übersichtlichkeit, die Taktbezeichnung über dem System in der Mitte der betreffenden Takte zu notieren.

1) Wir empfehlen statt 𝄴 oder 𝄵 stets 4/4 bzw. 2/4 zu schreiben.

Eingeklammerte Taktbezeichnung am Anfang bedeutet, daß die Einteilung irgendwie unsicher ist, sei es wegen großer rhythmischer Freiheit, sei es wegen einer der Vorzeichnung widersprechenden Akzentverteilung.

Es würde also bedeuten:

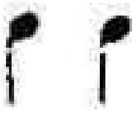
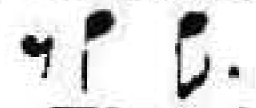
$\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ regelmäßigen umschichtigen Wechsel beider Taktarten;
($\frac{3}{4}$) vorwiegend $\frac{3}{4}$-Takt, gelegentlich für unsere Auffassung $\frac{6}{8}$, oder mit eingestreuten $\frac{5}{8}$ usw;
($\frac{6}{8}$) vorwiegend $\frac{6}{8}$-Takt, gelegentlich für unsere Auffassung $\frac{3}{4}$, oder mit eingestreuten $\frac{5}{8}$ usw;
$\frac{3}{4}$ ($\frac{6}{8}$) wahrscheinlich $\frac{3}{4}$, möglicherweise aber $\frac{6}{8}$ intendiert;
($\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$) Wechsel beider Taktarten, Einteilung im ganzen unsicher.

Die Zeitwerte der Notengruppen sollten möglichst leicht auffaßbar geschrieben werden, also z. B. nicht:  sondern:  — (wir ziehen zur Bezeichnung von völlig pulsationslosem Aushalten (Synkopen) den Doppelbogen dem einfachen vor) —. Bei vorwiegend dreiteiliger Gruppierung mit einzelnen eingestreuten zweiteiligen Gruppen schreibt man letztere besser als Duolen, z. B.  statt . Die zu einer Triolen-(Duolen-)gruppe gehörenden Noten werden durch eine eckige (»Gruppen«-)Klammer, nicht durch einen Legatobogen zusammengeschlossen; z. B.



. Bei nach oben gestrichenen und durch Balken verbundenen Achteln oder Sechzehnteln fällt die Gruppenklammer ganz fort, z. B.



Trommelrhythmen sind nur mit einerlei Zeitwert zu notieren, also  oder ; ferner , nicht: .

Pausen müssen den rhythmischen Einheiten entsprechend notiert werden, also  nicht: , da über die subjektive Rhythmisierung der Pause (Gruppenzusammenfassung) nichts präsumiert werden soll. Für Rückschlüsse auf die subjektive Rhythmisierung ist es dagegen wichtig, auch längere Pausen (an Teilschlüssen) auszuzählen, um zu sehen, ob sie dem Taktschema fügen oder keinen Zählwert besitzen. Nach Analogie von Wiederholungen oder Varianten eines Teils (Motivs) philologisch ergänzte Pausen stehen in [𝄽][1]). Dem regelmäßigen Taktschema zuliebe Pausen zu ergänzen, die nicht durch Varianten belegt sind, halten wir für unstatthaft. Kurze Pausen ohne Zählwert (Luftpausen) werden mit γ über dem System bezeichnet.

§ 7. Tempo.

Genauere Angaben über das Tempo sind wichtig vor allem wegen der großen Bedeutung der Zeitmaße für den charakteristischen Ausdruck eines Tonstücks; ferner für die Beurteilung der Instrumental- und Gesangtechnik.

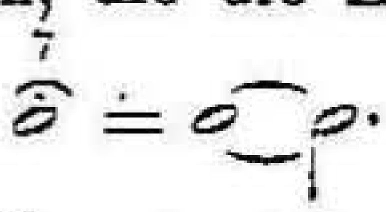
1) (𝄽) bezieht sich dagegen auf Varianten, vgl. S. 12.

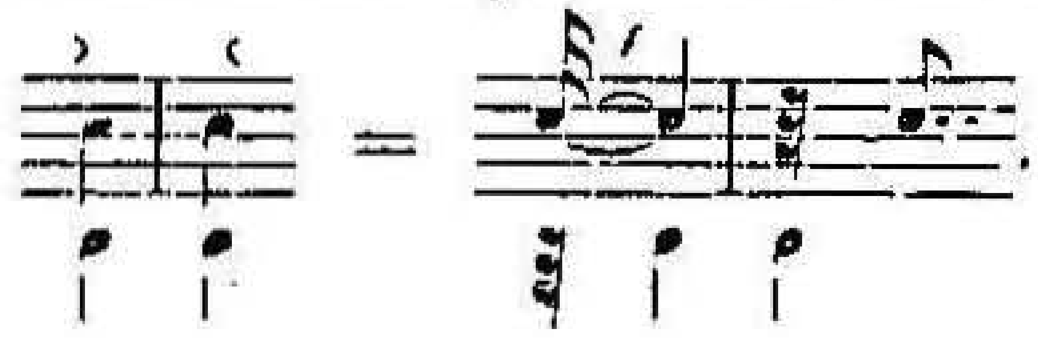
Wenn möglich, ist das Tempo mit dem Metronom zu bestimmen[1], und zwar an mehreren Stellen der Melodie. Auch Tempowechsel ist mit Metronombezeichnung anzugeben. Auch bei sehr freiem Rhythmus läßt sich meist an irgend einer schärfer rhythmisierten Stelle das Zeitmaß ungefähr bestimmen. In diesem Falle wird die Metronombezeichnung in ( ) gesetzt. Bezeichnungen, wie »Allegro«, »Andante« usw. werden dadurch überflüssig und sind schon wegen ihrer Unbestimmtheit zu vermeiden. Bei freiem Rhythmus muß man sich zuweilen mit Ausdrücken wie »langsamer«, »schneller« usw. behelfen. Überschriften wie »Marsch« u. dgl. sind nur dann berechtigt, wenn sie von den Musikern selbst angegeben werden oder die wirkliche Verwendung des Musikstücks bezeichnen (vgl. § 12, »Titel«).

Für kleinere Temposchwankungen, die sich durch die Betrachtung der Varianten und den sonst konstanten Rhythmus als durch den Ausdruck bedingte Freiheiten erweisen, dienen folgende Zeichen:

𝄐 Verlängerung eines einzelnen Tones,
(𝄐) geringe » » » » ,
𝄐 . . . . : = ritenuto oder più lento (für eine kurze Stelle),

𝄑 Verkürzung eines einzelnen Tones,
(𝄑) geringe » » » » ,
𝄑 . . . . : = più presto (für eine kurze Stelle).

Schlußfermaten sind, ebenso wie Pausen (s. oben) auszuzählen und evtl. mit einer Ziffer zu versehen, die die Anzahl der auf die Fermate fallenden Zeiteinheiten anzeigt, z. B.  Geringe Vorzeitigkeit oder Verspätung des Einsetzens einer Stimme gegen die andere (namentlich bei Trommelbegleitung), die durch die Darstellung als Synkopen das Notenbild ungeheuer komplizieren würden, können durch › (Vorzeitigkeit) und ‹ (Verzögerung) oberhalb des Systems vor der betreffenden Note angedeutet werden,

z. B. 

§ 8. Aufbau.

Unter Aufbau verstehen wir die Gruppierung der melodischen Motive nach größeren Perioden. Riemann's Interpunktionszeichen über dem System (, ; .) scheinen uns nicht auffallend genug, um die Periodengliederung übersichtlich zu machen. Wir bevorzugen deshalb Modifikationen des Doppelstrichs und zwar ⁞⁞, ⁞|, || entsprechend dem Umfang der Periode und zugleich dem Gewicht der Interpunktion.

Sehr übersichtlich, wenn auch oft platzraubend und daher kostspielig, ist die Anordnung der Noten nach melodischen Verszeilen, wobei Analoges nach Möglichkeit untereinander zu setzen ist[2].

---

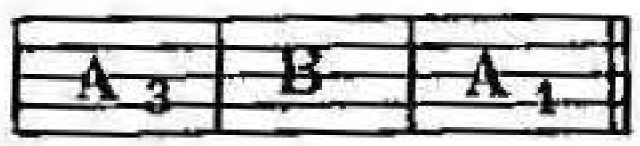
1) Wo phonographische Aufnahme unmöglich ist, lasse man den Rhythmus durch Händeklatschen angeben und bestimme die Anzahl der Schläge pro Minute.

2) Vgl. Natalie Curtis, *The Indians' Book*, New-York a. London, Harper a. Brths.

Die einzelnen Melodieteile und Perioden sind durch Buchstaben über dem System (am Anfang der Teile) zu bezeichnen und zwar durch *A*, *B*, *C* usw. für größere, *a*, *b*, *c* für kleinere Perioden, Motive und Einzeltakte.

Varianten werden durch Indices unterschieden, z. B. A_1, A_2 usw. (nicht *A'*, *A''*, *A'''*!) wobei der überhaupt erste Teil gleich als A_1, nicht als *A* zu bezeichnen ist.
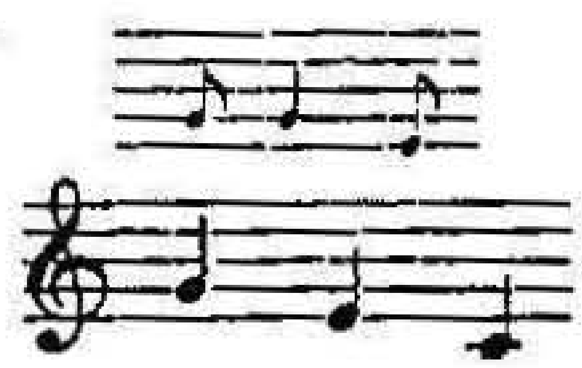
Falls die Trommel oder eine andere Begleitungsstimme einen anderen Aufbau hat als die Hauptstimme, so ist dieser durch kursiv gedruckte oder evtl. griechische[1]) Buchstaben zu bezeichnen. Wiederholungen von Melodieteilen werden wie üblich durch :// angezeigt, die Anzahl der Wiederholungen wird am Teilschluß oberhalb des Systems, z. B. $\overset{4\times}{://}$ oder $\overset{4\,\text{mal}}{://}$ angegeben.

Reprisen von Melodieteilen zwischen neuen Perioden brauchen nicht ausgeschrieben zu werden; es genügt, den Kennbuchstaben im System zu vermerken, z. B. 

. Bei der Transkription von Phonogrammen wird ‖ als Schlußzeichen nur beim wirklichen Abschluß der Melodie gesetzt; bricht die Transkription vorher ab, so ist dies durch: »usw.« anzugeben; beginnt die Transkription nicht mit dem wirklichen Melodieanfang, so sind an den Anfang ...... zu setzen.

§ 9. Varianten.

Geringfügige Varianten können innerhalb des Notensystems zwischen die Hauptnoten als kleine Noten (wie sie für Vorschläge üblich sind) eingefügt werden. Wenn dieser Modus die Klarheit des Notenbildes beeinträchtigt, notiert man die Variante besser in einem Hülfssystem über dem Hauptsystem, z. B.

nicht:  sondern: .

Sehr eingreifende, sehr ausgedehnte oder (und) sehr häufige Abweichungen werden am besten in extenso gegeben und zwar in Form einer »Vergleichspartitur«, d. h. die korrespondierenden Takte untereinander — aber ohne Durchziehen der Taktstriche — geschrieben. Kürzere und mehr vereinzelte, aber eingreifende Varianten können als Fußnoten (mit verweisenden Ziffern in der Hauptmelodie) unter den Notentext gesetzt werden. Für gewöhnlich genügt es, als »Hauptmelodie« eine der am häufigsten wiederkehrenden Varianten — häufig die erste oder eine besonders deutliche Wiederholung — unter Hinzufügung der bedeutendsten Abweichungen mitzuteilen. Es ist aber von theoretischem Interesse, auch gelegentlich alle Varianten sorgfältig zu registrieren. Durch Vergleichung der Varianten läßt sich nämlich ermitteln, was das Wesentliche an der Melodie ist, das keine Veränderung

---

1907, und P. W. Schmidt in: *Anthropos*, Bd. I. (P. Fr. Witte, Lieder und Gesänge der Ewhe-Neger).

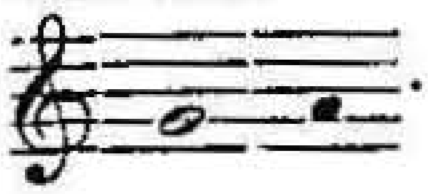
1) In manchen Druckereien nicht vorhanden und vielen Notenstechern unbekannt!

duldet (»râga« der Inder); zugleich in welcher Weise eine Melodie verändert werden kann, ohne für den Vortragenden ihre charakteristische Form (»Gestaltqualität«) einzubüßen. Besondere Berücksichtigung verdienen solche Varianten, die von verschiedenen Individuen oder vom selben Individuum zu verschiedenen Zeiten aufgenommen worden sind. Ganz zu vermeiden sind Konstruktionen eines Melodietypus, die aus Teilen verschiedener Varianten (etwa den frequentesten) zusammengeflickt würden.

Geringe Varianten, die bloß bei einzelnen Tönen auftreten, können für Tonhöhen durch (♯), (♭), (♮), (+), (−), für dynamische Akzente durch (>) über der betreffenden Note bezeichnet werden.

Besteht ein Teil der Melodie bloß aus rezitativischem Vortrag auf ein oder 2 Tönen, ohne interessantere musikalische Details, so skizzieren wir das Rezitativ durch Angabe der Haupttonhöhen in halslosen Noten und zwar 𝅝 für den bedeutenderen (frequenteren), für den weniger bedeutenden Ton, z. B.

Rez. auf:



§ 10. Mehrstimmige Musikstücke.

Bei strenger Abwechselung oder nur vereinzelt vorkommenden Zusammenklängen werden beide Stimmen in einem System notiert, aber nach verschiedenen Seiten gestrichen; außerdem jedesmal der Einsatz der neuen Stimme mit einem Kennwort oder Buchstaben angezeigt, z. B. *Ges.* oder *G.* (Gesang), *Fl.* oder *F.* (Flöte). Bei durchgehender Mehrstimmigkeit, namentlich bei Beteiligung von mehr als zwei Stimmen und selbständiger (kontrapunktischer) Stimmführung empfiehlt sich die Partiturform. Stimmen, die sich unison oder in Oktavparallelen bewegen, sollten, auch wenn sie verschiedenen Instrumenten angehören, in einer Zeile notiert werden. Wo es nicht möglich ist, alle Stimmen in ihrem ganzen Verlauf zu verfolgen, kann man sich damit behelfen, einzelne deutliche Stellen einer Nebenstimme mit besonderen Notenzeichen (etwa Mensuralnoten ) im System der Hauptstimme aufzuschreiben. Doppelgriffe oder Akkorde, auch wenn sie auf verschiedene Instrumente derselben Art verteilt sind, werden durch Notenköpfe an einem einzigen Strich bezeichnet.

Bei komplizierten vielstimmigen Stücken kann es zweckmäßig sein, außer der Partitur auch noch den Melodieeindruck, der durch das abwechselnde Hervor- und Zurücktreten der verschiedenen Stimmen zustande kommt, besonders zu notieren[1]).

§ 11. Gesangtexte.

Die Gesangtexte haben nicht nur an sich sprachwissenschaftliche und literarische Bedeutung, sondern sind auch in ihren Beziehungen zur Melodie von Interesse. Häufig werden der Melodie zuliebe einzelne Textsilben gedehnt, andere verschluckt; ebenso wird ein musikalisches Motiv häufig dem Text entsprechend melodisch oder rhythmisch verändert, erweitert, verkürzt oder figuriert. Bei Sprachen mit Tonhöhenakzenten, d. h. solchen, bei denen die Wortbedeutung zum Teil von den Tonhöhen der Silben abhängig ist, wie dem Chinesischen, Ewhe usw., bildet das Verhältnis der sprachlichen zu

1) Vgl. Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft 3, 1901.

den musikalischen Tonhöhen ein spezielles Untersuchungsproblem. Die Bildung melodischer Motive wird vielfach durch den Text mitbedingt sein. Über das musikalische Ethos wird man außer durch den Text schwerlich irgendwelchen Aufschluß erlangen können. Man wird also, wo es irgend geht, der Gesangmelodie auch eine Texttranskription beifügen. Das Ideal ist eine korrekte phonetische Transkription mit philologischem Kommentar, (wörtlicher) Interlinearübersetzung und sinngemäßer (eventuell rhythmischer) Übertragung. Eine Textaufzeichnung nach dem Phonogramm allein ist kaum möglich (selbst bei Kenntnis der Sprache), weil viele Sprachlaute namentlich im Gesang stark verändert werden: die Zisch- und Reibelaute fallen aus, die Vokale variieren je nach der Gesangtonhöhe usw. Die Textaufnahme nach dem Diktat des Sängers selbst ist namentlich bei sog. Primitiven sehr schwer, weil für diese Text und Melodie eine so untrennbare Einheit bilden, daß sie die Worte allein nie rezitieren und daher auch nur schwer ohne die Melodie wiedergeben können. Infolgedessen weicht die direkte Textniederschrift oft von dem Lautbild des Phonogramms vielfach ab. Silben oder Laute, die im Phonogramm undeutlich sind oder fehlen, setzen wir in ( ); solche, die aus dem Phonogramm zu hören sind, aber in der Diktattranskription fehlen, in [ ]. Lang ausgehaltene Vokale oder Sonanten werden durch —— oder - - - - - bezeichnet; Wortteilungen sind nach phonetischen, nicht nach philologischen Gesichtspunkten vorzunehmen. Z. B.

la - - - - mpe bei klingendem, ausgehaltenen a,
lam - - - - pe » » » m,
lamp - - - - e » bei kurzen Silben.

§ 12. Titel.

Als Überschrift über die einzelnen Notenbeispiele sollte man nur Bezeichnungen wählen, die von der subjektiven Willkür des Bearbeiters möglichst unabhängig sind, also entweder von den Musikern selbst angegebene Benennungen, oder die Angabe der durch den Gebrauchszweck bestimmten Kategorie (»Tanzgesang«, »Arbeitslied«), oder eine aus dem Text (ohne Hineindeutung!) resumierte Inhaltsangabe (»Der Fuchs und die Gans«), oder endlich den Textanfang in der Originalsprache oder Übersetzung. Jede aus dem vermeintlichen musikalischen oder literarischen Ethos entnommene Bezeichnung ist dagegen ungerechtfertigt (»Melancholie«). Ist keine der obengenannten Bezeichnungsarten einwandfrei möglich, so begnüge man sich mit der Angabe der musikalischen Kategorie (Chor, Gesang, Flötensolo), die auch sonst als Untertitel nicht fehlen darf. Man mache es sich zur Regel, alle einheimischen Namen wenigstens im Begleittext zu übersetzen und zu erklären; auch allgemein Gebildete sind nicht verpflichtet, alle Fremdwörter zu verstehen.

§ 13. Anordnung des Notenmaterials.

Die lexikalische Anordnung von Melodien ist selbst für europäische Volksmusik kein restlos gelöstes Problem. Bei exotischer Musik wachsen die Schwierigkeiten noch dadurch, daß landläufige Einteilungsprinzipien, wie »Dur und Moll«, »Tonika« usw. nicht anwendbar sind. In den meisten Fällen wird freilich das Material vorläufig kaum so groß sein, daß eine »lexikalische« Anordnung überhaupt Bedürfnis wird; auch wird die eingehende wissenschaftliche Bearbeitung eine größere Anzahl verschiedener Einteilungs-

gründe ergeben, deren Gleichwertigkeit die Entscheidung für den einen oder andern von ihnen erschwert. Immerhin werden sich doch bestimmte Gruppierungen empfehlen, die, selbst wenn ihnen ein außermusikalisches Prinzip zu grunde liegt, doch Musikalisch-Typisches übersichtlich hervortreten lassen.

1. Material aus einem größeren geographischen Bezirk ist in erster Linie ethnologisch nach Volksstämmen zu gruppieren. Hierbei sind namentlich kulturelle Zusammengehörigkeiten zu berücksichtigen, die jedenfalls wichtiger sind als geographische, politische oder somatische Gemeinsamkeiten.

2. Einteilung nach dem Zweck (Gelegenheiten der Verwendung) der Musikstücke: Religion, Krieg, Feste, Arbeit, Medizin, Liebe, Spiel, Unterhaltung usw.[1])

3. Einteilung nach der Tonquelle: Sologesang, Chorgesang, Instrumentalsolo, Orchester usw.

4. Einteilung nach steigender musikalischer Kompliziertheit empfiehlt sich, wenn die ersten drei Gruppierungsarten unmöglich oder bedeutungslos sind, oder wenn ein bestimmter musikalischer Faktor besonderes Interesse verdient, oder endlich, wenn bei größerem Material eine weitere Unterteilung notwendig wird. Welcher Faktor in seiner steigenden Komplikation herausgehoben werden soll: Tonmaterial, Tonsystem, Melodik, Mehrstimmigkeit, Rhythmus, Aufbau kann nur von Fall zu Fall entschieden werden.

II.

Technik der Niederschrift.

Im allgemeinen wird heutzutage bei der Sammlung von exotischen Musikproben der Phonograph verwendet, dessen Vorzüge genügend oft und eingehend erörtert worden sind[2]). Wo phonographische Aufnahmen aus irgend einem Grunde unmöglich sind, muß man sich mit Aufzeichnungen nach dem Gehör behelfen. Auch diese Methode hat u. U. ihre Vorzüge und ist keineswegs ganz zu verwerfen, wenn sie mit der nötigen Vorsicht und Sorgfalt gehandhabt wird. Am besten ist es, wenn der Forscher selbst die Gesänge oder Instrumentalstücke so erlernt, daß er sie zur Zufriedenheit der Eingeborenen wiedergeben kann. Als Kritiker muß man sich musikalisch besonders Begabte — (wieder nach dem Urteil ihrer Landsleute) — wählen und auch die Sicherheit haben, daß die Zustimmung nicht nur aus Höflichkeit oder aus Interesselosigkeit erfolgt. So wird man am sichersten beurteilen können, was den Eingeborenen selbst das Wesentlichste an ihrer Musik ist — ihr Standpunkt weicht von dem europäischen oft erheblich ab. (So ist z. B. nordamerikanischen Indianern die Vortragsweise — Stimmtimbre, Glissandos usw. — wichtiger als korrekte Intonation). Die Erlernungsmethode kann auch neben der phonographischen Methode sehr instruktiv sein, namentlich bei komplizierter Instrumentaltechnik (z. B. Trommelrhythmen), deren Eigentümlichkeiten und Beziehungen zur Konstruktion des Instruments und zur Melodik nur so zu ermitteln sind. Auch wenn es nicht möglich ist, den

---

1) Gelegentlich vorkommender Bedeutungswandel (z. B. Übergang eines Kriegsliedes in ein Arbeitslied) kann bei dieser Art Einteilung u. U. Schwierigkeiten ergeben.

2) Vgl. Stumpf, l. c.; Abraham und Hornbostel, Über die Bedeutung des Phonographen für vergleich. Musikwissenchaft, Ztschr. f. Ethnologie, Bd. 36, 1904; Gilman, l. c.; Ch. S. Myers, *The Ethnological Study of Music*, *Anthropological Essays presented to E. B. Taylor*, Oct. 1907.

Vortrag selbst zu erlernen, können mit großer Vorsicht, Selbstkritik und wiederholter Kontrolle brauchbare Aufzeichnungen zustande kommen. Doch verlangt auch diese Methode große Geduld von Lehrer und Schüler, nicht gewöhnliche musikalische Begabung, gutes Melodiengedächtnis, viel Zeit und auch viel Geld.

Bei der Übertragung phonographierter Melodien in unsere Notenschrift haben sich uns folgende Maßnahmen als nützlich erwiesen:

1. Zunächst höre man das Phonogramm einmal ganz ab ohne etwas niederzuschreiben, um einen allgemeinen Eindruck von dem Musikstück zu gewinnen (rhythmische Eigenart, Einfachheit oder Kompliziertheit, häufige Wiederholung eines kurzen Motivs, erst später auftretende Varianten, — auch technisch bessere und schlechtere Teile der Aufnahme).

2. Man suche sich eine passende Rotationsgeschwindigkeit der Walze aus, d. h. eine solche, bei der auch schnellere Tonfolgen noch gut analysierbar sind, die aber auch nicht so langsam ist, daß die Einheitsauffassung der melodischen Motive gestört wird. Da in der Notation eine Komplikation durch übermäßig viele Versetzungszeichen vermieden werden soll (siehe Kap. I, § 2, 3), ist es für Bearbeiter mit absolutem Tonbewußtsein notwendig, auch auf dieses bei der Tonlage (Rotationsgeschwindigkeit) Rücksicht zu nehmen: der melodische Hauptton muß auf eine Tonhöhe gebracht werden, die sowohl mit der individuellen Stimmung des absoluten Gehörs genau zusammenfällt, als auch für die anderen Melodietöne möglichst wenig Versetzungszeichen erfordert.

3. Man vermeide es, vorläufige Skizzen einzelner Melodieteile zu machen. Was man schwarz auf weiß vor sich sieht, beeinflußt die spätere Auffassung des Gehörten in so hohem Maße, daß es oft sehr schwer ist, sich von der einmal notierten Auffassung (von Intervallen und Rhythmen) wieder frei zu machen. Wir haben es auch nicht praktisch gefunden, zuerst nur die Tonhöhen (in stiellosen Notenköpfen) zu notieren und später erst die Zeitwerte, da die rhythmische Gruppenauffassung auch die Erkennung der Tonhöhen häufig erleichtert. Man versuche also von allem Anfang an eine möglichst definitive Niederschrift. Die Takt- resp. Gruppeneinteilung dagegen ist erst an der fertigen Niederschrift vorzunehmen (vgl. Kap. I, § 6). Wenn in Phonogrammen deutliche mit undeutlichen Partien abwechseln, empfiehlt es sich, die Niederschrift bei melodisch, dynamisch oder durch besondere Deutlichkeit ausgezeichneten Tönen zu beginnen. Wenn bei (besonders rhythmisch) komplizierten Stellen die Auffassung versagt, so lasse man solche vorläufig aus; man kommt im Verlauf des Stücks zuweilen von selbst in die richtige Auffassungsrichtung hinein, und Schwierigkeiten, die zunächst unüberwindlich schienen, sind dann bei der Wiederholung verschwunden (siehe auch 8).

4. Undeutliche oder ungewohnte Intervallschritte können dadurch leichter und genauer bestimmt werden, daß man die sie bildenden Töne durch plötzliche Unterbrechung der phonographischen Wiedergabe (schnelles Aufheben der Membran) isoliert zu Gehör bringt.

5. Einzelne, schnellere, kompliziertere, stark mit Melismen verzierte Stellen sind bei langsamerem Tempo abzuhören.

6. Auch komplizierte Rhythmen sind bei langsamem Tempo mit Zuhilfenahme des Metronoms zu untersuchen. Doch mache man es sich zur Regel, solche Stellen auch noch nachher im Normaltempo zu kontrollieren, da die Verlangsamung und die melodische Auseinanderzerrung zuweilen zu einer

Auffassung führt, die sich bei schnellerem Tempo nicht aufrecht erhalten läßt. Rhythmisch ganz unklare Stellen, bei denen jede subjektive Rhythmisierung versagt, lassen sich noch manchmal dadurch dem Verständnis näher bringen, daß man diejenige Metronomeinstellung aufsucht, bei denen die häufigsten Koinzidenzen der Schläge mit den Melodietönen stattfinden. Wenn gleichzeitig mit einem komplizierteren Melodierhythmus regelmäßige dynamische Akzente (Händeklatschen, Schlaginstrument) aufgenommen sind, ist es vorteilhaft, vor der Notierung der Melodie sich das Schema der begleitenden Schläge vorzuzeichnen und die Melodietöne nach diesem einzutragen. — Ähnlich kann man bei polyphonen Musikstücken vorgehen. Hier wird man nicht (entsprechend Regel 3) die aufeinanderfolgenden Zusammenklänge zu analysieren und der Reihe nach aufzuschreiben suchen, vielmehr die Aufmerksamkeit (nach der Klangfarbe) auf eine bestimmte Stimme — zunächst die deutlichste — einstellen und diese durch das ganze Stück verfolgen; dann ebenso die anderen Stimmen. Ob man die späteren in das Schema der ersteren einträgt oder ob man die einzelnen unabhängig voneinander abhört und notiert und erst am Schluß — unter nochmaliger Hörkontrolle — zu einer Partitur vereinigt, das wird je nach Umständen zu entscheiden sein.

7. Wo eine Niederschrift von Gesangtexten vorhanden ist, kann auch diese zur Kontrolle der Melodietranskription und zur Entdeckung überhörter Einzelheiten (unbetonte kurze Noten, schwache Pulsationen u. dgl.) dienen. Es ist gut, namentlich bei Phonogrammstellen mit undeutlichen Texten, zunächst die Silben, die man heraushört, zu notieren und dann erst nach dieser »akustischen« Niederschrift den Originaltext einzutragen. Die typischen Fehler der »akustischen« Textnotierung wird man bald kennen lernen; sie sind teils durch Mängel des Apparats (Veränderungen der Zisch- und Reibelaute, mancher Vokale, z. B. *d* oder *t* statt *s*, *ä* statt *i*), teils durch den musikalischen Vortrag (Verschlucken von Textsilben, Veränderung der Vokale durch die Gesangtonhöhen), teils endlich durch die Auffassung des Bearbeiters (Perseveration, Assimilation[1]) usw.) bedingt.

8. Schwierige Stücke oder Stellen müssen wiederholt, am besten auch durch einen zweiten Beobachter, ohne Ansicht der ersten Niederschrift, kontrolliert werden. Es ist nicht gut, sich allzulange bei einer Schwierigkeit aufzuhalten, da man sich leicht in eine verkehrte Auffassung verrennt; besser, mit frischer Aufmerksamkeit nach längerer Pause die betreffende Stelle, die dann ganz anders erscheint, wieder vorzunehmen.

III.

Messungen.

Zur genauen, möglichst objektiven Bestimmung des Tonsystems können auch Phonogramme tonometrisch untersucht werden. In erster Linie Instrumentalstücke: und zwar zur Kontrolle und zum Ersatz von direkten Messungen an Instrumenten mit fester Abstimmung (Panpfeifen, Flageoletts, Holz- oder Metallklaviere; evtl. Saiteninstrumente mit festen Bünden). Bei Instrumenten mit variabler Intonation ist die Messung der Phonographen-

1) Perseveration: man glaubt z. B. einen einmal gehörten Konsonanten immer wieder zu hören; Assimilation: man glaubt in ähnlich klingenden Komplexen Silben oder Worte der eigenen oder sonst einer bekannten Sprache zu hören.

töne die einzig verläßliche Methode überhaupt. Gesangstücke, besonders unbegleitete, die naturgemäß in der Intonation schwanken, können zur Bestimmung des Tonsystems nur dann dienen, wenn Stichproben (Messungen! »desselben« Tons an verschiedenen Stellen) eine hinreichende Konstanz ergeben. Auch in diesem Fall ist es am besten, womöglich jeden Ton des Phonogramms einzeln zu bestimmen; häufig ist man aber gezwungen, sich auf genügend deutliche (starke, längerausgehaltene) Töne zu beschränken. Aber auch bei erheblichen Intonationsschwankungen ist die Messung sämtlicher Melodietöne von hohem musikpsychologischen Interesse. Die wechselnde Intervallgröße braucht durchaus nicht auf schlechthin »unreiner« Intonation zu beruhen, sondern kann gewissen durch die Melodie bedingten Gesetzmäßigkeiten, die dem Sänger nicht bewußt zu sein brauchen, unterliegen [1]).

Zur Bestimmung der Schwingungszahlen sind verschiedene Apparate brauchbar:

1. Appun'scher Tonmesser (größere Anzahl in kleinen Differenzen — 2—5 Schwingungen — abgestimmter und genau geaichter Zungen, die durch einen gemeinsamen Windkasten angeblasen werden). Vorteile: große Konstanz (weitgehende Unabhängigkeit von Temperatur, Feuchtigkeit, Winddruck), sofort ablesbare Schwingungszahlen. Nachteile: diskontinuierliche Tonreihe [2]), scharfe Klangfarbe, Inkompendiosität (und hoher Preis).

2. Stern'scher Tonvariator (angeblasene Flaschen, deren Volumen durch kontinuierliches Senken und Heben eines als Boden dienenden Stempels variiert wird). Vorteile: Kontinuierliche Tonreihe (infolgedessen bequemes Abstimmen bis zur Schwebungsfreiheit), milde Klangfarbe. Nachteile: große Abhängigkeit von Temperatur (Feuchtigkeit) und Winddruck (daher unmöglich ein für alle Male zu aichen), Inkompendiosität (und hoher Preis).

3. Reisetonometer nach Hornbostel (Zungenpfeife, deren Zunge durch einen beweglichen, darüber geschobenen Balken in ihrer Schwingungslänge variiert wird). Vorteile: Kontinuierliche Tonreihe, ziemliche Unabhängigkeit von Temperatur, Kompendiosität (niedriger Preis). Nachteile: Abhängigkeit von Winddruck (daher nicht vollkommene Konstanz; Notwendigkeit, die Aichung von Zeit zu Zeit zu wiederholen); scharfe Klangfarbe.

4. Monochord. Vorteile: Kontinuierliche Tonreihe, bequeme Abstimmung. Nachteile: leichte Verstimmbarkeit bei der Manipulation, kurze Tondauer, Klangfarbe den meisten der üblichen Tonquellen stark unähnlich.

5. Stimmgabeln mit Laufgewichten. Nachteile: Unhandlichkeit im Gebrauch, geringe Tonintensität.

6. Graphische Methoden sind zwar das Ideal an Genauigkeit, für bloße Tonhöhenbestimmungen aber überflüssig subtil und technisch kompliziert. Außerdem ist die Deutung der Kurven schwierig und bisher kaum einwandfrei. Für Spezialuntersuchungen kann diese Methode immerhin wichtig sein.

Bei der Vergleichung der Phonographentöne mit den Tönen des Messapparats sind folgende Regeln zu beobachten:

Die Rotationsgeschwindigkeit muß absolut konstant sein; dies erreicht man am besten, indem die Federspannung des Uhrwerks während der Ver-

1) Vgl. Gilman, *Hopi Songs*, l. c.

2) Dieser Fehler kann durch Abzählen von Schwebungen zwischen dem zu bestimmenden Ton und der nächstliegenden Zunge aufgehoben werden.

suche auf dem Maximum erhalten wird. Um den einzelnen Ton möglichst isoliert zu Gehör zu bringen, muß man die Membran zwar die Walze berühren lassen, ihre fortschreitende seitliche Verschiebung aber verhindern, indem man die Führung ausschaltet[1]). Durch dieses Verfahren wird allerdings das Phonogramm meistens verschlechtert. Es empfiehlt sich daher, die Messungen nicht an Originalwalzen, sondern an Hartgußkopien vorzunehmen. Versuchs- und Meßton sind sukzessiv zu vergleichen, was zuverlässiger ist, als die Simultanvergleichung; bei langdauernden Tönen kann man dagegen auch auf Schwebungsfreiheit einstellen.

Die Messung sollte immer an Hand des Notenbildes vorgenommen werden, und die Schwingungszahlen an den entsprechenden Stellen der Melodien eingetragen werden, damit eventuell die melodischen Bedingungen der Intonationsschwankungen (siehe oben) ermittelt werden können.

IV.

Berechnungen.

1. Centsrechnung.

Die absoluten Schwingungszahlen, die die Messungen ergeben, stellen die Intervallverhältnisse noch nicht anschaulich dar. Man kann dem Verhältnis 423 : 634,5 weder ansehen, daß es gleich ist dem Verhältnis 756 : 1134, noch daß beide eine reine Quinte (2 : 3) darstellen. Um daher verschiedene Intervalle miteinander vergleichen zu können, pflegt man sie auf denselben Ausgangston umzurechnen. Oder (und) man berechnet sie in Form von Dezimalbrüchen (z. B. reine Quinte = 1,5). Dieses Verfahren ist in vielen Fällen ausreichend und bequem, namentlich, wo es sich nur um einzelne Intervalle handelt, oder wo feinere Unterschiede nicht in Betracht kommen. Viele Vorteile bringt es mit sich, die zu untersuchenden Intervalle an dem Maßstab ein für allemal festgelegter Intervalle zu messen. Als besonders zweckmäßiger Maßstab hat sich der Halbton der temperierten 12-stufigen Leiter erwiesen. Um die Verhältnisse in ganzen Zahlen, nicht in Dezimalbrüchen ausdrücken zu können, hat A. I. Ellis[2]) 1 »Cent« = $^1/_{100}$ des temperierten Halbtons als Einheit gewählt. Dies ist so zu verstehen: wie die Oktave in 12 geometrisch gleiche Stufen geteilt ist, so wird der Halbton abermals in 100 geometrisch gleiche Stufen geteilt. D. h. einem Cent entspricht nicht eine stets gleiche Schwingungszahlen*differenz*, sondern ein stets gleiches Schwingungszahlen*verhältnis*. Unsere temperierten Intervalle stellen sich danach als Multipla von 100 dar, z. B. die Quinte, als Summe von 7 Halbtönen = 700. Außer der bequemen Vergleichbarkeit jedes Intervalls mit unsern europäischen, hat die Centsrechnung noch folgende Vorzüge: der Maßstab ist ausreichend fein auch bei kleinsten Differenzen der Intervallgrößen; im Gegenteil muß man sich hüten, die Bedeutung der Centsdifferenzen zu überschätzen, wozu die Gewohnheit, mit Schwingungszahlen zu operieren, anfangs leicht verführt[3]). In der eingestrichenen Oktave entspricht ein Cent etwa

---

1) Entweder durch Hochheben der Membran mit der Hand oder einer Pedalvorrichtung (Myers) oder durch vollständige Entfernung der führenden Schraubenmutter.

2) *On the musical scales of various nations. Journal of the Society of Arts*, for 27th March 1885, vol. XXXIII.

3) Wo geringere Genauigkeit zulässig und erwünscht ist, kann man sich damit begnügen, die Intervalle in Zehnteln des temp. Halbtons (»Dez«) darzustellen.

0,2—0,3 Schwingungen. Zweitens operiert man mit benannten Zahlen, die Intervalle bedeuten und deren Summen und Differenzen daher ebenfalls Intervallbedeutung haben. Dies ist besonders wertvoll bei der Berechnung von Leitern, da man, wenn einmal die Intervalle zwischen den einzelnen aufeinanderfolgenden Tönen berechnet sind, das Intervall von jedem Ton zu irgend einem andern durch einfache Addition erhält[1]).

Die Umrechnung eines Schwingungszahlenverhältnisses in Cents möge folgendes Beispiel erläutern. Die durch Messung gefundenen Schwingungszahlen seien $n_1 = 527$ und $n_2 = 344$, daher $527 : 344 = x$ Cents. Da ein Cent definiert ist als $^1/_{100}$ des temperierten Halbtons, der Halbton aber in der 12-stufigen temperierten Skala $= \sqrt[12]{2}$, so ist rechnerisch 1 Cent $= c = \sqrt[1200]{2}$, somit x Cents $= c^x = \sqrt[1200]{2^x}$. Es ergibt sich also folgende Rechnung:

$$c^x = \frac{527}{344} \text{ und log. } c = \text{log. } 2 : 1200 = \frac{0{,}30103}{1200} = 0{,}000251$$

$$x \text{ log. } c = \text{log. } 527 - \text{log. } 344$$

$$x = \frac{\text{log. } 527 - \text{log. } 344}{\text{log. } c} = \frac{2{,}7218 - 2{,}5366}{0{,}000251} = \frac{0{,}1852}{0{,}000251} = \frac{185200}{251}$$

$$\text{log. } x = \text{log. } 185200 - \text{log. } 251 = 5{,}2676 - 2{,}3997 = 2{,}8679$$

$$x = 737{,}8 \text{ Cents.}$$

Um sich die Berechnung des Ausdrucks $c^x = \sqrt[1200]{2^x}$ zu ersparen, sind in der folgenden Tabelle die Logarithmen dieses Ausdrucks für $x = 1$ bis 9, 10 bis 90 (für die Zehner), 100 bis 1200 (für die Hunderter) angegeben. Dabei sind der Einfachheit wegen die für die praktische Rechnung irrelevanten Mantissen weggelassen.

Tafel zur Umwandlung von Logarithmen in Cents.

Log.	Cents	Log.	Cents	Log.	Cents
251	100	25	10	3	1
502	200	50	20	5	2
753	300	75	30	8	3
1003	400	100	40	10	4
1254	500	125	50	13	5
1505	600	151	60	15	6
1756	700	176	70	18	7
2007	800	201	80	20	8
2258	900	226	90	23	9
2509	1000	—	—	—	—
2759	1100	—	—	—	—
3010	1200	—	—	—	—

Die Regeln für die Umrechnung mit Hilfe dieser Tafel mögen an dem schon oben verwendeten Beispiel erläutert werden:

1) Man darf natürlich theoretische Konstruktionen von Leitern und Intervallen — die durch die Centsrechnung sehr erleichtert werden — nicht ohne weiteres für eine adäquate Darstellung ihrer technischen oder psychologischen Entstehungsweise halten.

1. Subtrahiere den Logarithmus[1]) der kleineren Schwingungszahl von dem der größeren (ohne Berücksichtigung der Mantisse)!

$$\begin{array}{r} \log.\ 527 \ldots 7218 \\ -\ \log.\ 344 \ldots \underline{5366} \\ 1852 \end{array}$$

2. Subtrahiere von der erhaltenen Differenz den nächstniedrigen Logarithmus der Tafel! von der neuen Differenz abermals den nächstniedrigen der Tafel! usw.

$$\begin{array}{rl} 1852 & \\ -\ \underline{1756} & \ldots 700 \text{ Cents} \\ 96 & \\ -\ \underline{75} & \ldots\ \ 30 \text{ Cents} \\ 21 & \\ -\ \underline{20} & \ldots\ \ \ 8 \text{ Cents} \\ 1 & \end{array}$$

Da die Dezimalen von Cents praktisch keine Bedeutung haben, kann die letzte Differenz (1) vernachlässigt werden.

3. Addiere die den Logarithmen (der Tafel) entsprechenden Centszahlen!

$$\begin{array}{r} 700 \\ +\ 30 \\ +\ \underline{8} \\ 738 \text{ Cents.} \end{array}$$

Um neue berechnete Intervalle mit bekannten bequem vergleichen zu können, haben wir die Centszahlen für die 12-stufige Temperatur, die reinen Intervalle (inklusive der »Siebener-Intervalle«)[2]), die pythagoreischen und endlich die Intervalle der 7-stufigen Temperatur (Siam) und 5-stufigen Temperatur (javanisch Salendro) tabellarisch zusammengestellt.

Die Bequemlichkeit des Operierens mit Cents mögen noch zwei Beispiele veranschaulichen. Der pythagoreische Quintenzirkel führt bekanntlich zu Intervallen, die von der reinen Stimmung um so mehr abweichen, je weiter man sich in den Quintenschritten vom Grundton entfernt. Das Prinzip des Fortschreitens in reinen Quinten unter Transposition in die gleiche Oktavlage stellt sich in der Centsrechnung folgendermaßen dar:

c = 0 (Grundton),
g = 702 (reine Quinte),
d = (2 × 702 = 1404) —1200 = 204 (Ganzton),
a = 204 + 702 = 906 (große Sexte),
e = (906 + 702 = 1608) —1200 = 408 (große Terz),
usw.

Nach zwölfmaliger Fortschreitung im Quintenzirkel erreicht man bekanntlich einen Ton (*his*), der um ein pythagoreisches Komma höher liegt, als die Oktave (c^1): 702×12=8424; 8424— (1200×7=8400) = 24 Cents = pythagoreisches Komma.

Zweites Beispiel: Die siamesische Skala baut sich aus 7 geometrisch

1) Es genügen 4-stellige Logarithmen. Sehr handlich sind die Tafeln von H. Schubart (Sammlung Göschen).

2) Diese sind mit × bezeichnet.

Tabelle der wichtigsten Intervalle in Cents.

	12-stufig temperiert	rein.	pythag.	7-stufig temp. (siam.)	5-stufig temp. (javan.)	Verhält-nisse
		70				24 : 25
			90			243 : 256
Halbton	100					
		112				15 : 16
				171		
		182				9 : 10
Ganzton	200					
		204	204			8 : 9
		231×				7 : 8
					240	
		267×				6 : 7
kleine Terz	300					
		316				5 : 6
				343		
		386				4 : 5
große Terz	400					
			408			64 : 81
					480	
		498	498			3 : 4
Quarte	500					
				514		
		583×				5 : 7
		590				32 : 45
Triton	600					
				686		
Quinte	700					
		702	702			2 : 3
					720	
kleine Sexte	800					
		814				5 : 8
				857		
		884				3 : 5
große Sexte	900					
			906			16 : 27
					960	
		969×				4 : 7
		996	996			9 : 16
kleine Septe	1000					
				1029		
		1088				8 : 15
große Septe	1100					
			1110			128 : 243
Oktave	1200	1200	1200	1200	1200	1 : 2

gleichen Tonstufen in der Oktave auf; die einzelne Stufe entspricht also $\sqrt[7]{2}$. Nach der Centsrechnung ist 1200 : 7 = 171,4 = siamesische Einzeltonstufe; die übrigen Intervalle der siamesischen Leiter erhält man durch Multiplikation von 171,4 mit 2, 3, 4, 5 und 6 (vgl. die Tabelle).

2. Berechnung von Mittelwerten.

Die tonometrisch ermittelten Schwingungszahlen der einzelnen Melodietöne dürfen nur dann einfach zu arithmetischen Mitteln zusammengefaßt werden, wenn die Abweichungen »derselben« Töne bei den verschiedenen Wiederholungen desselben Melodieteils so gering sind, daß die Trennung benachbarter Leiterstufen auch durch die Verschiedenheit der zu der einen oder der andern gehörenden Schwingungszahlen unzweifelhaft zum Ausdruck kommt. Bei Melodien ohne Begleitung fest abgestimmter Instrumente ist die Intonation weniger durch das Tonsystem, als durch psychologische Eigentümlichkeiten der Melodievorstellung bedingt: Melodiebewegung, Akzente, Erwartung usw. Dadurch kann ein von uns gleichbenannter Ton an verschiedenen Stellen desselben Melodieteils in so sehr verschiedenen absoluten Tonhöhen intoniert werden, daß es keinen Sinn hätte, die zugehörigen Schwingungszahlen zu einem arithmetischen Mittel zu vereinen. Dagegen wird sich in vielen Fällen Konstanz der melodisch analogen Intervalle zeigen, so daß man die entsprechenden Centszahlen wird zu Mitteln vereinigen können[1]). Wenn aber auch die melodisch analogen Intervalle voneinander stärker abweichen, so wird man doch versuchen aus den frequentesten Centszahlen auf die Intention des Musikers zu schließen. Läßt sich auch kein deutliches Frequenzmaximum bei den analogen Intervallgrößen finden, dann allerdings werden alle Rückschlüsse auf ein zugrundeliegendes Tonsystem unmöglich.

3. Berechnung von Leitern.

Hat man an Instrumenten oder Phonogrammen brauchbare Tonreihen in Schwingungszahlen festgelegt und die Intervalle zwischen den einzelnen Tonstufen in Cents berechnet, dann sind nicht nur diese unter sich und mit anderen bekannten Intervallen (siehe Tabelle) zu vergleichen, sondern auch die größeren Intervalle des Tonsystems zu untersuchen. Man berechnet die Größe dieser Intervalle durch Addition der für die Einzelstufen geltenden Centszahlen. Es ist zweckmäßig, die Summenreihen nicht nur vom tiefsten Ton ausgehend zu berechnen, sondern von jeder überhaupt vorkommenden Tonstufe. Denn erstens fällt der melodisch bedeutendste nicht immer mit dem tiefsten Ton zusammen; zweitens ist auf Instrumenten gerade der tiefste Tonschritt häufig systemfremd; drittens lassen sich an späteren Summenreihen oft Gesetzmäßigkeiten erkennen, die in den früheren durch Summation von Unregelmäßigkeiten usw. verdunkelt sind. Im Folgenden geben wir ein Beispiel einer Rohtabelle, in derem ersten Stab die Tonnamen nach dem subjektiven Gehöreindruck des Bearbeiters verzeichnet sind; in der zweiten Kolumne stehen die tonometrisch ermittelten Schwingungszahlen, in der dritten die Intervalle zwischen den einzelnen Tonstufen in Cents, in den folgenden

1) Außer den Mittelzahlen ist stets auch das Gewicht (Anzahl der zu einem Mittel vereinigten Fälle) und die mittlere Variation (Mittel der Abweichungen vom Mittel) anzugeben.

die »Summenreihen« [1]). Man sieht schon an der I-Rubrik, daß eine temperierte Leiter vorliegt, deren Stufen ungefähr einem Dreivierteltou gleich sind; aus den Summenreihen geht hervor, daß die Quarte und Quinte fast rein, die Terz und Sexte neutral, die Septime etwas zu groß ist. In dem vorliegenden Beispiel handelt es sich um Mittelzahlen aus Messungen an vier siamesischen Schlaginstrumenten [2]).

T	N	I	S_1	S_2	S_3	S_4	S_5	S_6	S_7	S_8
a_1	423		0							
		179								
$\bar{h}_1$	469		179	0						
		169								
c_2—cis_2	517		348	169	0					
		171								
$\overset{+}{d}_2$	571		519	340	171	0				
		168								
e_2	629		687	508	339	168	0			
		177								
f_2—fis_2	697		864	685	516	345	177	0		
		165								
$\overset{+}{g}_2$	767		1029	850	681	510	342	165	0	
		161								
a_2	842		1190	1011	842	671	503	326	161	0

V.

Leiterntabellen.

Am übersichtlichsten lassen sich Leitern in Notenschrift darstellen. Sämtliche in einer Melodie vorkommenden Tonstufen (auch die über den Umfang einer Oktave hinausgehenden) werden vom tiefsten aufwärts notiert. Für die Versetzungszeichen, sowie für + und − gelten die oben (I, § 2, 3) angegebenen Regeln. Um die verschiedene melodische Bedeutung der Skalentöne auszudrücken, dienen die Abstufungen der Zeitwerte:

𝅝 melodischer Hauptton (durch Frequenz, Dauer, Akzente usw. ausgezeichnete Stufe) — (»melodische Tonika«),

𝅗𝅥 melodischer Hauptton zweiter Ordnung (»Dominante«),

♩ Töne von mittlerer Bedeutung,

♪ 𝅘𝅥𝅯 } Nebentöne (Durchgangstöne, Wechselnoten, Beitöne, Vorschläge u. Schmucknoten).

Den Schlußton bezeichnen wir durch 𝄐, Teilschlüsse (Halbschlüsse) durch ⌣̇, den Anfangston, falls diese Funktion für die melodische Bedeutung mit ausschlaggebend ist, durch ⌣̇. Zuweilen wird die Entscheidung, welche von den Haupttönen als »Tonika« und welche als »Dominante« anzusehen ist, schwierig sein; man wird dann mehrere 𝅝 nebeneinander schreiben. Beitöne, die nur

1) Die Horizontalreihen von rechts nach links gelesen geben die Summenreihen absteigend.

2) Vgl. Stumpf, l. c. S. 83.

in Verbindung mit einem Nachbarton, oder Stufen, die nur als Durchgangstöne vorkommen, werden mit den Tönen, zu denen sie gehören, durch einen Legatobogen verbunden. Kommen bestimmte Töne nur aufsteigend, andere nur absteigend vor, so werden sie durch ♩ und ♩ unterschieden. Rezitativtöne (vgl. I, § 9) werden durch »*R*« über dem System als solche kenntlich gemacht. Gehören verschiedene Teile der Skala verschiedenen Melodieteilen an, wie dies bei Transpositionen oder Modulationen der Fall ist, so werden sie durch Taktstriche getrennt.



Um die aus verschiedenen Melodien gewonnenen Leitern bequem vergleichen zu können, empfiehlt es sich, sie so zu transponieren, daß 1. möglichst wenig Versetzungszeichen nötig werden und zugleich 2. möglichst viele Leitern durch die Koinzidenz der Haupttöne die Zugehörigkeit zu bestimmten Typen erkennen lassen.

Wo eine Übersicht über eine große Zahl von Melodien gegeben werden soll, ist aus drucktechnischen Gründen die Aufzeichnung der Leitern in Buchstaben vorzuziehen. Die Differenzierung der melodischen Bedeutung usw. kann dabei in ähnlicher Weise zum Ausdruck gebracht werden, wie in den Noten (Fettdruck, Fermaten, Legatobogen usw.)[1]).

Zu Leonardo Giustiniani und den Giustinianen.

Von

Hermann Springer.

(Berlin.)

In den siebziger Jahren des Quattrocento erhielt der mailändische Gesandte in Venedig vom Kanzler der Sforza den Auftrag, schleunigst *tucte le canzone de domino Leonardo Justiniano e tucte le altre che si trovino in Venetia che siano belle* in einer Handschrift sammeln und bei

1) Da der vorliegende Artikel in erster Linie dazu bestimmt ist, einen Konsensus der an dem Gegenstande Interessierten herbeizuführen, werden die Verff. für jede Kritik oder Ergänzung dankbar sein. Briefliche Äußerungen bitten wir an das Phonogramm-Archiv des psychologischen Instituts der Universität Berlin, N.W. 7, Dorotheenstr. 95/96, zu adressieren.

einigen Stücken die *note del canto* beifügen zu lassen, *per intendere l'aere venetiano*[1]). Der Verfasser der Lieder, die hier so dringend begehrt wurden, war derselbe, von dem ein Zeitgenosse, der Geschichtsschreiber Flavio Biondo voll Bewunderung berichtet:

»*Musicae adolescens iuvenisque deditus dulcissimis carminibus omnem replevit Italiam*« [2]).

Leonardo Giustiniani, der um 1385 geborene Sproß eines ruhmreichen venezianischen Patriziergeschlechtes, der Staatsmann, der als Statthalter von Friaul, als Procuratore di San Marco den Glanz der Republik mehren half, der Humanist, der Plutarch ins Latein übertrug, war in seinen jüngeren Jahren ein fruchtbarer Dichter und Komponist weltlicher Gesänge. Aus dem Geiste der Volksdichtung heraus schuf er in venezianischer Mundart einen Blütenkranz von Liebesliedern in der knappen Form des Strambotto und eine Fülle von Kanzonetten in mannigfaltigem strophischen Gewande. Von der großen Beliebtheit seiner Gedichte zeugen die zahlreichen Handschriften und Ausgaben des 15. und 16. Jahrhunderts; der Strambottizyklus fand sogar noch im 17. einen Drucker. Von seiner musikalischen Betätigung spricht Leonardo selbst in einem um das Jahr 1420 geschriebenen Briefe, der von der Persönlichkeit und den Interessen des bedeutenden Mannes ein sehr anschauliches Bild gibt[3]). Nicht sehr lange darauf wandte er sich auf Drängen seines Bruders, des Bischofs Lorenzo Giustiniani, vom weltlichen Schaffen ab und begann Lauden zu dichten und zu komponieren: schon im Jahre 1429 bittet sich sein Freund Traversari in einem Briefe einige Proben dieser Lauden *una cum melodiis suis* aus. Bestimmter noch legt ein anderer zeitgenössischer Schriftsteller von dem tondichterischen Schaffen Leonardos Zeugnis ab. Der Humanist Piero Parleone rühmt in einem Briefe von ihm:

»*In musicis illum tantam eruditionem habuisse tantumque ei habitum honorem quantum nec aetate nostra nec multis ante annis in nemine fuisse nec habitum esse audivimus. Nam praeter sacros hymnos, quos extrema aetate composuit, junior miros quosdam vocum et nervorum cantus invenit*«; es gebe keinen Musiker oder Musikfreund, »*qui Justinianas fidium vocumque modulationes et flexiones varietatesque ignoret. Nec alii nunc, ut vides, cantus in nuptiis, in conviviis, in triviis ac vulgo passim adhibentur*[4]).

Und Pietro Bembo, der in seinen *Prose*[5]) von Giustiniani als Dichter spricht, schreibt dessen Ruhm weniger seinen literarischen Verdiensten

---

1) Motta, *Musici alla Corte dei Sforza*, p. 142.

2) *Libri decem*, Basil. 1531, p. 373.

3) Abgedr. von Sabbadini, *Giorn. stor. d. lett. ital.* IX, 363.

4) Giov. degli Agostini, *Notizie intorno la Vita e le Opere degli Scrittori viniziani 1752*, I, 164.

5) Vinegia, G. dei Rossi, p. 38.

zu als vielmehr der *maniera del canto col quale egli mandò fuori le sue canzoni.*

Daß der *aere veneziano* zu einer Art feststehenden Gattungsbegriffs geworden war, wird uns schon fünfzehn Jahre nach Leonardos Tode bezeugt. In einer Urkunde im Archiv der Gonzaga wird dem Marchese Luigi III. ein Gesanglehrer empfohlen mit dem Bemerken, er sei besonders geschickt im Vortrage der *arie veneziane*, und diese werden ausdrücklich als *canto moderno* bezeichnet [1]). Wie sich in den Sammlungen der Giustiniani'schen Gedichte bald fremde Nachahmungen neben die echten Werke einzudrängen begannen, so mischten sich augenscheinlich seine Kompositionen mit ähnlichen Stücken und gingen allmählich spurlos in der Menge auf, so daß die Musikgeschichte bis heute sogar den Namen des Tondichters Leonardo Giustiniani in Vergessenheit begraben hat. Schon im folgenden Jahrhundert kam es soweit, daß nicht einmal ein weitbekanntes Gattungswort, in welchem sein Namen fortlebte, die Erinnerung an ihn wachzurufen vermochte. Thomas Morley zeichnet in seiner *Introduction to practicall Musicke* (1597) die folgende abenteuerliche Definition auf:

»*There is likewise a kind of songs called Justinianas, and are all written in the Bergamasca language: a wanton and rude kind of musicke it is, and like enough to carrie the name of some notable curtisan of the Citie of Bergama, for no man will deny that Justiniana is the name of a woman*«.

Und wenige Jahre später schreibt Prätorius im *Syntagma* III, 18:

»*Giustiniani.* Sind etliche Buhlenliedlein (*rudis et levis musica a quodam appellata*) meistlich mit dreyen Stimmen, in der Sprach *de Bergamasca*, von einer edlen Curtisan auß der Stadt Bergama«,

und diese Erklärung erbte sich auch noch später weiter. Unter den Formen leichter Unterhaltungsmusik, die neben der anspruchsvolleren Madrigalkunst im 16. Jahrh. beliebt wurde, ist die Gattung der Giustiniane ziemlich bestimmt charakterisiert. Die bekanntesten und am ehesten zugänglichen Beispiele finden sich in der *Selva di varia Ricreatione* von Orazio Vecchi von 1590. Neben Madrigali, Capricci, Arie, Canzonette sind als »Justiniane« drei Stücke eingereiht: *Sanitae alegrezza, Deh vita alabastrina, Mo magari colonna.*

Vecchi's *Selva* wollte programmäßig große Mannigfaltigkeit des Genres bieten: »*Hauendo altresi giunto il grave col faceto e col danzevole dourà nascerne quella varietà di che tanto il mondo gode*« heißt es in der Vorrede. Und daß er gerade Giustinianen brachte, lag umso näher, als die *Selva* in Venedig erschien. Zwei Jahrzehnte früher gab Girolamo Scotto ebenda das *Primo Libro delle Justiniane a tre voci* heraus, das 22 Stücke

1) Canal, *Musica in Mantova, Mem. d. Istit. Ven.* XXI, 661; Valdrighi, *Musurgiana*, XII p. 28

von Belaver, Bonardo, Donato, Gabrieli, Merulo, Vinciguerra enthält und in den Jahren 1572, 1578 neu aufgelegt wurde. Aus den zerstreuten Stimmbüchern findet sich nur in Bologna ein vollständiges Exemplar zusammen. Andrea Gabrieli gab 1571 ebenfalls in Venedig (Figli di Gardane) eine Sammlung *Greghesche et Justiniane* heraus, von der nur der Tenor in London erhalten ist und in der vier Nummern als Giustinianen figurieren, darunter ein auch in Scotto's Auswahl vorkommendes Stück. Die Texte sind auf äußerlich komische Wirkungen oder auf erotische Deutlichkeiten zugespitzt; zum Teil erscheinen sie schlechthin ins Platte verwildert und sind nach Form und Sinn gleich belanglos. Die besondere Färbung verleiht ihnen der venezianische Dialekt. Die Stimmung leichter Vergnüglichkeit prägt sich auch in der Musik aus. Mit primitivem, Note gegen Note verlaufenden Tonsatze wechseln lustige, spielerische Trällergänge ab, die sich unvermittelt aus ruhigen Akkordfolgen loslösen, bescheidene imitatorische Einsätze flotten Charakters und ähnliche bequeme Stilmittel, denen man im villanellenartigen Genre allenthalben begegnet. Mit Leonardos eleganter Liederkunst haben die Giustinianen der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. nichts mehr als den Dialekt und die volkstümliche, unterhaltungsmäßige Tendenz gemein, die sie indessen aufs äußerste verflachen und vergröbern.

Zu Anfang des Jahrhunderts erscheint der Begriff *Giustiniane* noch in seiner ursprünglichen Bedeutung bei Pietro Bembo, der an der bereits zitierten Stelle erwähnt, daß Leonardos Lieder *dal sopranome di lui sono poi dette e hora si dicono le Giustiniane.* Was man indessen zu seiner Zeit für Giustinianen ausgab, war von diesem Ursprunge schon sehr weit entfernt. Einen Typus von Stücken, die sich damals mit Giustiniani's Namen verbanden, liefert uns Petrucci's Frottolenwerk. Im sechsten Buche[1]) ist das Inhaltsverzeichnis folgendermaßen überschrieben:

»*Frottole Sonetti Sräboti* [!] *Ode. Justiniane numero sesanta sie*«.

Das typographische Bild läßt keinen Zweifel darüber, daß *Ode Justiniane* einen einzigen Begriff bilden soll. Nur an dieser einen Stelle erscheint diese Doppelbezeichnung; in der Inhaltstafel des Libro IV steht neben den Gattungen Strambotti, Frottole, Sonetti schlechthin *Ode.* Die formalen Eigentümlichkeiten dieser Stücke beschreibt bereits R. Schwartz in seinem Aufsatz über die Frottolen, ohne auf den Zusammenhang mit den Giustinianen Bezug zu nehmen. Die metrische Gestalt dieser vierzeiligen Strophen, in denen die drei ersten Verse stets von gleicher Länge sind, hat mit Leonardo Giustiniani's Dichten nichts zu schaffen. Wohl findet sich in einer Anzahl seiner Poesien die gleiche Reimstellung

1) Exemplar der Münchner Hof- und Staatsbibliothek.

a b b c / c d d e, nicht aber zugleich das charakteristische Verhältnis der Verslängen. Die Texte der Oden, die sich nicht nur in den beiden genannten Büchern, sondern auch sonst unter den Frottolen verstreut finden, variieren das gewöhnliche Gedankenmaterial der Liebespoesie und weisen keine venezianische Dialektfärbung auf. Auch musikalisch sind die Oden weit entfernt von dem durchaus volksmäßigen Charakter der späteren Giustinianen. Nicht durchkomponiert wie diese, sondern strophisch behandelt, weisen sie in der Stimmführung gegenüber dem Durchschnitte der Frottolen keine erheblichen Stilunterschiede auf. Durch Markierung der Versenden sind sie übersichtlich gegliedert und oft verlaufen sie auch in schlicht harmonischem Satze, in anderen Fällen aber tritt wieder eine größere Mannigfaltigkeit der kontrapunktischen Behandlung entgegen. Eine Motivierung des Gattungsbegriffs läßt sich in diesen *Ode Giustiniane* nicht erkennen, vielmehr zeugen sie für die bereits eingetretene Verdunkelung seiner eigentlichen Herkunft.

Einen Weg, der an Leonardo Giustiniani's musikalische Kunst heranführt, möchte man auf dem Gebiete des Laudengesanges vermuten. Serafino Razzi hat in seiner 1563 bei Filippo Giunti erschienenen Ausgabe alte Melodien zusammengetragen, und auf diese Quelle weist schon Galletti in der Vorrede zu seinem Abdruck der Laudentexte[1]) hin. Unter den Laudenkompositionen, die Eugenia Levi in ihrer wertvollen Anthologie[2]) veröffentlicht, befinden sich einige, die auf Leonardo Giustiniani zurückführen und in welchen die Herausgeberin echte Tonsätze Leonardos vermutet. Am ehesten kommen in Betracht: *Madre che festi colui che ti fece* (p. 160); *O Jesu dolce o infinito amor* (p. 191) und *O Maria diana stella* (p. 198). Razzi betont ausdrücklich, seine Sammlung biete *la propria musica e modo di cantare ciascuna laude come si è usato dagli antichi.* Aber selbst wenn man annimmt, daß hier die ursprünglichen Kompositionen dieser Lauden vorliegen, so ist immer noch nicht außer Zweifel gesetzt, daß Leonardo wirklich der Komponist ist. Nach dem Zeugnis des schon oben erwähnten Traversari waren an der Vertonung der Lauden Giustiniani's auch andere Musiker beteiligt: »*Partim adjecto eis abs te melo, partim aliorum*« — heißt es in dem Briefe an Leonardo (Degli Agostini I, 167). Jedenfalls können uns diese Laudenproben von den Urbildern der weltlichen Giustinianen keinen Begriff geben. Wie sehr die alten Melodien der letzteren Allgemeingut waren, wird durch die große Anzahl von Laudenparodien besonders deutlich ins Licht gesetzt. Die Sammlungen der Laudentexte, von denen die wichtigsten zwischen 1480 und 1510 erschienen, verweisen

1) *Laudi spirituali di Feo Belcari* etc., 1863.
2) *Lirica italiana antica*, Firenze, Olschki, 1905.

bekanntlich mit der stehenden Formel *Cantasi come* auf die in vielen Fällen von weltlichen Gesängen entlehnte Tonweise. Bemerkenswert ist, daß in einer dieser Angaben das mehrfach als Laudenmelodie benutzte *Dona sto mio lamento*, eine der beliebtesten Kanzonetten Leonardos, als »*Vinitiana*« bezeichnet wird. Die Liedertextanfänge, die in diesen Melodieangaben der Lauden vorkommen, hat Alvisi in seinen anonym herausgegebenen *Canzonette antiche*[1]) zusammengestellt, ohne für ihre Identifizierung viel zu tun. Die Frage dieser Laudenparodien verdient überhaupt noch eine nähere Untersuchung auf Grund umfassenden Materials. Ein näheres Eingehen auf dieses Gebiet würde zu weit vom Gegenstand abführen. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß die Praxis des Laudengesanges ein starkes konservatives Element darstellt und allem Anschein nach Werke einer weit zurückliegenden Zeit lebendig erhielt. So kehren in den Melodieangaben der Laudendrucke Stücke aus dem berühmten Florentiner Squarcialupi-Kodex des 14. Jahrh. wieder, dessen Inhalt Joh. Wolf[2]) verzeichnet. Die Musik von Laudenparodien wird weiter aus den weltlichen Liederhandschriften des 15. und 16. Jahrh. erschlossen, wie dem Kodex von Pavia, den Restori[3]) beschrieben hat, und der Handschrift der Stadtbibliothek von Cortona, über die Renier[4]) berichtet. Auch aus Petrucci's Sammlungen lassen sich Laudenparodien feststellen. So entlehnt die Lauda Castellano's *Rendo l'armi al cieco mondo* ihre Tonweise von Andrea Antico's Frottola *Rendi l'arme al fiero amore*, die in Petrucci's fünftem Buche abgedruckt ist. Auch Strambottitonsätze waren für Laudenparodien beliebt. Ein Strambotto regelrechter Form ist z. B. das schon von Cappelli[5]) angeführte Stück *Vedendo gli occhi miei la sepoltura*, auf dessen Weise die Lauda *Parmi sempre veder la sepoltura* gesungen wurde. Die noch ungedruckte Komposition, welche der gegen Ende des 15. Jahrh. entstandene Kodex 1221 der Estense zu Modena überliefert, ist schlicht syllabisch behandelt und Note gegen Note gesetzt; die an den beiden Versenden eingefügten Melismen sind augenscheinlich instrumental gedacht. In diesem Zusammenhange mag bemerkt sein, daß bei Giustiniani auch für Lauden eine instrumentale Mitwirkung hervorgehoben wird:

»*Laudes tibi esse familiarissimas sum certior factus, ita ut illas et voce et instrumentis musicis magna cum suavitate pronunties*« — heißt es in dem Briefe Parleone's.

---

1) *Collezione di operette inedite o rare* X, 1884.
2) Gesch. d. Mens.-Not. I, 233 ff.
3) Ztschr. f. rom. Phil. XVIII, 381.
4) *Miscellanea in memoria di Caix e Canello*, 1886.
5) *Poesie musicali dei Secoli XIV, XV e XVI*, 1868, p. 15.

Oft kommt in den Laudendrucken auch nur die allgemeine Angabe vor: »*Cantasi come gli strambotti*«, »*Cantasi come i versi misurati cioè strambotti*«[1]). In den späteren Sammlungen treten die Parodien auf *Canti carnascialeschi* stärker hervor. Gegen das Überhandnehmen des allzuweltlichen Geschmackes wendet sich die Vorrede zu Serafino Razzi's Sammlung: hier wird beklagt, daß man in geistlichen Gemeinschaften laszive Musik aller Art sänge *e bene spesso canzoni che sarebbono meno che oneste anco in una brigata di persone secolari et interamente del mondo.*

Ist es nun auch unmöglich, Leonardo Giustiniani's tondichterisches Arbeiten mit zweifelsfreien Proben zu belegen, so wissen wir doch wenigstens, wie man seine Verse zu seinen Lebzeiten, noch im ersten Viertel des 15. Jahrh. gesungen hat. Der Kodex von Pavia, von dem eben die Rede war, überliefert ohne Namensnennung eine dreistimmige Komposition von Leonardos *O rosa bella o dolze anima mia*, und das nämliche Stück findet sich, gleichfalls anonym, in Ms. franc. 15123 der Pariser Nationalbibliothek. Die Annahme, daß uns hier Leonardo als Komponist entgegentrete, wird durch eine andere Handschrift widerlegt: der Cod. Urbin. lat. 1411 der Vaticana nennt Dunstable als Verfasser. In diesem Kodex ist nun noch eine andere Komposition desselben Gedichts enthalten, die von Johannes Ciconia stammt, und weitere musikalische Fassungen des Textes bieten die Trienter Codices, in deren Ausgabe[2]) das ganze Material veröffentlicht ist. Ciconia wie Dunstable waren Zeitgenossen Leonardo Giustiniani's; Johannes Ciconia lebte bereits zu Anfang des 15. Jahrh. als Kanonikus in Padua. V. Lederer, der sämtliche Fassungen des *O rosa bella*-Liedes auf das Eingehendste analysiert[3]), kommt zu dem Ergebnis, daß von den beiden Stücken der Trienter Codices das eine ebenfalls Dunstable angehört, während das andere eine von Dunstable und Ciconia beeinflußte spätere Arbeit aus der Mitte des Jahrhunderts ist. Weiter spricht er die Vermutung aus, daß Dunstable durch Ciconia angeregt worden sei. Vielleicht liegt es nahe anzunehmen, daß beide Musiker ihre Kompositionen aus einer gemeinsamen Vorlage entwickelt haben. Die Grundsteine, mit denen diese aufgebaut sind, können aus einem Melodiegebilde stammen, das aus Volksliedelementen gewonnen und vielleicht sogar von Leonardo Giustiniani selbst geprägt worden sein mag. Im Laudendrucke von 1485 erscheint eine Lauda *O diva stella o vergine Maria*, die ihre Musik von *O rosa bella* entlehnt, — ein Zeichen, daß eine bestimmte volksmäßig beliebte Tonweise vorhanden

1) Gall. p. 218 u. öft.
2) Denkm. d. Tonk. in Österr. VII.
3) Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst I, 159 ff.

gewesen sein muß, die sich freilich aus den verschiedenartigen Bearbeitungen nur fragmentarisch rekonstruieren läßt.

Stücke, wie sie uns in jenen Tonsätzen von *O rosa bella* vorliegen, mögen nun wohl mit dem *aere veneziano* gemeint sein, dessen Beliebtheit uns die eingangs erwähnten Zeugnisse melden. Wie in Leonardos Gedichten mancherlei Motive und Gedanken aus echtem Volksliedmateriale nachzuweisen sind, so hat sicher auch die Musik, nach der man sie sang, solche volkstümlichen Elemente in sich getragen. Schon zu Leonardos Zeiten mag das echte und bodenständige Volkslied Venetiens, die Villota, deren Besonderheit Zarlino bezeugt, ausgebildet gewesen sein und die Kunstmusik befruchtet haben. Daß die frühen Giustinianilieder in der Tat eine kontrapunktisch reichentwickelte, instrumental begleitete Kunstmusik darstellten, welche den Traditionen des trecentistischen Ballatenstiles folgte, ist nach allem nicht zu bezweifeln. Das kunstmäßige Niveau schloß eine weite Verbreitung nicht aus. Wir dürfen uns vorstellen, daß die Melodien, auf denen sich die *Justinianae fidium vocumque modulationes* aufbauten, bald volkstümliches Gemeingut wurden. Im Laufe der Zeit traten neben die kunstmäßigen Fassungen der Lieder Um- und Neubildungen schlichterer Art. Für eine solche Entwicklung haben wir bestimmte Anzeichen. Es ergibt sich, daß die Laudenparodien von ihren durch die Textanfänge gekennzeichneten Vorbildern oft erheblich in der metrischen Form abweichen und diese vielfach in einen einfacheren Typus abändern. Dies setzt aber auch eine Umgestaltung der Musik voraus. Eine vergleichende Durchforschung der Lauden und ihrer musikalischen Vorbilder kann mancherlei über diesen Prozeß lehren. Der Laudengesang war ja seinem Ursprung und Wesen nach eine volkstümliche Kunstübung, mochte er nun von den offiziellen Florentiner Laudesibruderschaften gepflegt werden, über deren Tätigkeit die alten Anmerkungen zu Boccaccio's *Novelliero*[1]) unterrichten, oder in klösterlichen und häuslichen Kreisen weiterleben. Für den Gebrauch zum Zwecke der Erbauung minder kunsterfahrener Leute war ein möglichst schlichter Habitus der Musik Bedingung. Ein solcher wird erreicht durch einprägsamen Gang der Melodie und des Rhythmus, durch einen Note gegen Note verlaufenden akkordischen Tonsatz und syllabische Textbehandlung, und diesen Erfordernissen entspricht auch der Durchschnitt der originalen Laudenkompositionen. Nur bei einem mehr oder minder schlichten Charakter der Lauden war es denkbar, daß sie lediglich nach dem Gehör, durch bloße Singpraxis überliefert wurden, wie Serafino Razzi für die spätere Zeit berichtet[2]). Wenn dies bei den Lauden der Fall war,

1) Venezianische Ausgabe von 1546, fol. 68.

2) »*Si cantavano a aria e per pratica*«, abgedr. E. Levi, p. XXVI.

so mußte es wohl auch in gewissem Umfange von ihren weltlichen Vorbildern gelten. Der Weg, auf dem man zu volkstümlichen Fassungen der Lieder Leonardo Giustiniani's gelangt war, führte schließlich leicht dahin, daß man mit seinem Namen nur noch die Erinnerung an eine heitere Gesangsmusik venezianischen Ursprungs und venezianischer Färbung verband. Eine sehr seltsame Konjektur Lederer's mag zum Schlusse noch berührt werden. Die vatikanische Handschrift bringt im zweiten Verse von Ciconia's »O rosa bella«: *Non mi lassar morir in cortesia* hinter *cortesia* noch die Worte *per villania.* Lederer vermutet nun (p. 226), daß *per villania* eigentlich an den Kopf der Komposition gehöre und diese als eine *Villana, Villanella* bezeichne; da er »*per villana*« erwartet, so glaubt er an einen Lesefehler der Herausgeber und möchte nun in Ciconia's Stück die »älteste erhaltene Villanelle« sehen. Diese Annahme, die er durch eine Reihe höchst flüchtig zusammengetragener Beweise zu stützen sucht, ist vollkommen grundlos: *per villania* hat man lediglich als eine vom Schreiber eingeführte Textvariante für *in cortesia* zu verstehen, und der Ausdruck bietet nichts irgendwie Auffälliges[1]. Ganz abgesehen von der Art der Argumentation, die eine sonderbare Auffassung vom Werden und Wesen der musikalischen Gattungen bekundet, ist es eine Unmöglichkeit, in Ciconia's kontrapunktischen Künsten, die sich ganz in der Trecentistenmanier bewegen, die Merkmale des späteren volksmäßig zurechtgemachten Villanellenstils finden zu wollen.

Dublin "City Music" from 1456 to 1786.

By

W. H. Grattan Flood.

(Enniscorthy.)

For the vast majority of details of the present paper I must express my indebtedness to the *Calendar of Ancient Records of Dublin*, of which fourteen volumes have been issued at intervals from 1889 to 1909. Unfortunately, there is no index as yet, and hence it required no small

1) Z. B. heißt es in Leonardo's »Dona sto mio lamento«: *Per zentilezza t'amo E non per villania.*

amount of research to wade through the thousands of entries in these fourteen volumes, in order to cull out those relating to the City Music, or Corporation Band. I have also been given permission to publish the extracts here printed from the Corporation Records. Other details have been taken from various files of Dublin newspapers of the 18th century.

I take the year 1458 as my starting point, for at that date the "Waits" are alluded to, though they probably had been in the service of the city fathers for some years previously. The first detailed order respecting them was in October, 1457, when eight Waits were chosen "to perambulate the city nightly from curfew to five in the morning" — receiving as gratuities "four pence of every hall and three pence of every shop within the city bounds" — also receiving a livery from each. Some difference arose a few years later respecting the bounds to be perambulated, and accordingly in October 1466 these bounds of the Waits were strictly defined.

Under date of April 1469 there is a record of Richard Bennett, "piper", and John Talbot, "piper", having been admitted to the city franchise. Some years later the City Music took part in the grand pageants on Corpus Christi, of which a detailed account is given in 1498.

In 1528, and again in 1541, reference is made to music as an accessory at the theatrical performances given by the city. In June 1561, at the conclusion of the mayoral banquet of Thomas Fitzsimon, in honour of Lord Deputy Sussex, we read that "the mayor and his brethren, *with the City Music*, attended the Lord Lieutenant and Council to Thomas's Court by torchlight."

In January 1567 it was agreed by the Corporation "that the musicians of this city shall have an officer to levy the arrears of their stipend, and to call in the same henceforth from time to time, or to take pledges for it". On May 6 1569 is was agreed at a meeting of the Corporation, "that the musicians of this city shall have their livery coats yearly, with the cognisance of this city upon every coat, at the charge of the treasurer of this city; in consideration whereof and of their salary appointed, the same musicians shall three several days or nights every week, as time of year shall require, serve in and throughout the city and suburbs, as the like musicians do in the cities of England, and at the like hours; and that allowance shall be made for their liveries given before this time".

From the death of Queen Mary in 1558 to the year 1579 music was utterly neglected at both the Dublin Cathedrals, and no salaried lay organist was appointed until the close of the century. One of the Vicars Choral, Rev. Walter Kennedy, acted as Organist and Master of the

choristers of Christ Church Cathedral from 1582 to 1595. There is an interesting reference to this clerical organist in the Corporation Records, in January 1583—4, as follows:

"Walter Kennedy, clerk, Vicar choral of Christ Church, was admitted to the franchise by special grace, with condition that he shall attend with his boys upon the Mayor, and sing on station days and other times when he shall be called upon during his life."

We can thus infer that at this period the choristers of Christ Church sang at the mayoral banquets and civic festivals, accompanied by the City Music.

Under date of 7 July 1591 Edward Gore and his associate-musicians were admitted as "Masters for this cittie, to use theire instruments of howboys and other instruments of musycke as occasion shall serve". At the same assembly it was unanimously agreed "that every alderman shall pay eighteen pence yearly; every of the number of XLVIII shall pay twelve pence yearly; and every of the four score and sixteen shall pay nine-pence yearly; and every house in the city other than the houses of the said persons shall pay four pence yearly; the same to be paid every half year during our good liking of the said musicians". By the terms of this agreement the musicians were bound to be present "on all festival and station days" in attendance upon the Mayor, but it is quaintly added: "And, as for those of Her Majesty's Privy Council, and others, gentlemen of good account, dwelling in this city, and all others repairing to this city, we refer to their own getting". In October of same year, this stipend, "in order to provoke them to use their diligence", was inreased to 36 pence, 24 pence, and 16 pence yearly, but it was stipulated that they should go about the city thrice weekly, morning and evening. They were also given power "to keep out all other musicians and minstralls".

Edward Gore was succeeded as Master of the City Music by William Huggard in 1598. In the following year the allowances fixed in 1591 were confirmed. In order to encourage the musicians it was agreed "that they shall have of this city's charge twelve yards of cloth every year for livery cloaks, the cloth to be blue or wachett colour, with the city cognisance, which allowance they shall have during good behaviour and diligent attendance".

In April 1600 John Bergin "musycion" was admitted to the franchise, "as apprentice to Henry Nugent, and as husband of Amy Archbold, freewoman".

After the accession of King James I, in 1603, William Huggard was admitted to the franchise, and his fine of twenty shillings was remitted. He was confirmed in his office of Master of the City Music, and in 1604, an order was made for the usual payment to said Huggard and his

fellow waits, "provided that they have a full consort of good musicians". In July 1607 Nicholas Ennis, *musician*, was admitted to the franchise, also John Huggard, *musician*, son of William Huggard. Three years later (April 20, 1610) John Gore, *musician*, was admitted.

On September 12, 1612, the grand civic ceremony known as "riding the franchises" was carried out, attended by the city musicians. Not long afterwards a steady influx of "foreign" musicians seems to have set in; and hence the city music petitioned to have their former powers confirmed. As a result an order was made by the City Fathers on July 17, 1618, empowering the company of musicians "to arrest and sue all strange musicians, not being freemen, that they shall find henceforward to intrude on them within this city and franchise thereof" — a provision being added that the City Music should henceforth play thrice every week, on Sundays, Tuesdays, and Thursdays. A further order was made respecting their livery in January 1619—20, when, in addition to the customary twelve yards of broad cloth, they were given "three yards of broadcloth at thirteen shillings and four pence Irish, per yard", but it was insisted that they "should always maintain a god singing boy".

In January 1621, Nicholas Huggard, musician, son of William Huggard, was admitted to the franchise, on payment of a fine of fifteen shillings. Exactly three years later William Barlow, musician was admitted by special grace "on fine of one pair of gloves to the Mayor's wife"; and in January 1627 Walter Fleming, musician was declared free "as child of a freeman".

William Huggard after 34 years' service died in 1632, and was succeeded as Master of the City Music by his eldest son John, at a fee of £ 10 per annum. As a mark of favour to this John Huggard, the Corporation agreed in October 1636, "that the yearly stipend of ten pounds, Irish, be augmented to ten pounds sterling, English money", on condition that the city musicians keep their constant *waits* three times a week, from Michaelmas to Shrovetide yearly", and also that they keep "a good singing boy". Evidently John Huggard must have been in comfortable circumstances, because in April 1640 his son William, who is described as a *goldsmith*, was admitted to the franchise. In May 1641 Stephen Holt musician died, and his son and namesake, also a city musician, was admitted to the franchise in July 1643.

Notwithstanding the inharmonious state of civic government during the "great Rebellion" of 1641—1651, an oder of July 1645 confirms to John Huggard and his fellow musicians the same fees and perquisites as had formerly been granted to Edward Gore and his band of music. I may add that the Franchises were ridden in Septemcer 1649, and again in September 1653.

On April 26th 1650 James Clayton "musitioner" was admitted to the franchise — a privilege which was also granted to David Flower in July 1653.

John Huggard, Master of the City Music, died in June 1654. Thus father and son had held the post from 1598 to 1654, a period of 56 years. On July 7th 1654 James Clayton was appointed by the Corporation as Master; "with the fees, wages, and perquisites thereunto belonging, during the plasure of the city". His tenure of office was twelve years and a half, and we read in the Register of St. John's Church, Dublin, that James Clayton "musitioner" was buried on January 29th 1666—7.

The minutes of the City Council under date of the second Friday after Easter, 1667, approved of the appointment of John Evans, as "Master of the Musick to the City" in succession to James Clayton deceased; further, the place of Deputy Master was given to Patrick Jones, "and the rest of the musicians to continue in their several stations as now they are".

In October 1669 the City Music was reorganised, and it was ordered that the number of the band be fixed at ten, with a salary of forty shillings each. It was further ordered, that instead of livery cloaks the musicians were to be provided with badges at a cost not exceeding £ 30. The members of the band at this date were: — John Evans, Patrick Jones, Thomas Hay, Francis Smith, Thomas Tollit, Peter le Fleur, Thomas Bulmer, Richard Holt, John Tollit and George Tollit. Security was to be provided for the due re-delivery of these badges to the city, and the musicians were bound "to go in and through the city and suburbs *with the çity waits* every usual night, from the fifth of October to the fifth day of February yearly".

Between the years 1672 and 1677 grave abuses are reported in connection with the company of musicians, namely "disorderly conduct", "quarrelling amongst themselves", "neglecting their duties", etc., and in consequence in 1678 the Lord Mayor and Sheriffs were deputed to select a fit band of music. As a result of much deliberation the following ten musicians were reported as suitable: — John Evans, Patrick Jones, John Tollet, Thomas Tollet, Charles Tollet, Edward Pennington, Nicholas Roche, Walter Trotter, Roger Taylor and John Lewis — the first four being conjointly made "Masters of the City Music", three to form a quorum to govern said company. It was also agreed that these ten musicians "do wear their liveries according to former act of assembly".

Matters appear to have gone on smoothly from 1678 to 1688; and the only entry on the civic roll has reference to the appointment on April 11th 1684 of Edward James and William Trendar, as "two of

the musicians of this city", instead of Walter Trotter and Edward Pennington.

Naturally the events of 1688 did not make for harmony in any sense, and hence we are not surprised at finding a petition from the City Music for payment of the arrears of their salary. Accordingly on April 27, 1688 it was ordered "that the treasurer of the city do pay the City Musicians the sum of twenty pounds sterling, in lieu of their salary due at Christmas last, *as soon as money comes into his hands*". This last clause is very suggestive, and amply proves that the Dublin City Music had reason to complain, though evidently their position was not as bad at that of the King's Band of Music, many of whom were ten years in arrears of their salary. The names of the City Music at this date were: — Patrick Jones, John Tollet, Thomas Tollet, Charles Tollet, Nicholas Roche, Roger Taylor, John Lewis, Charles Brickenden, Edward Shuttleworth and Richard Holt.

At least one of these musicians — Thomas Tollet — had a reputation as a flautist and composer. He went to London in 1690, and we find one of his songs introduced into *the Marriage Hater Matched*, by Tom D'Urfey, produced at Drury Lane in January 1692. He also published a Flageolet Tutor (1693), and, with John Lenton, *A Consort of Musick in three parts* (1694), also *Tollet's Ground* (1720). From 1695 to 1709 he was one of the King's Band of Music.

During the mayoralty of Sir Michael Mitchell (1691-2) the City Music was re-organised, with Patrick Jones as Master. In answer to the petition of the band, it was resolved, on April 19, 1692: —

"Whereas, Patrick Jones and the rest of the City Music preffered their petition to the said assembly showing that several persons in about this city, under the name of the petitioners, go about publicly in companies to persons of quality and others to play, and receive money from them in the petitioners' name, and there-by deprive them of their livelihood, and *intrude on the privilege allowed them, to the lessening of the grandeur of this city, and contrary to the practice of other Corporations in England* . . . . It is therefore ordered and agreed that justice be done to the petitioners, and that such persons as shall presume to play upon instruments of music for lucre or gain, not licensed by the City or the Government, be punished according to law in such cases provided."

In 1695 the City Music procured from England a new set of wind instruments at a cost of £ 20 sterling, and performed at the Tholsel on October 8 of that year, "on the day of thanksgiving for the preservation of His Majesty's person, and the taking of Namur". Naturally the musicians expected to be recognised for this outlay, but, under date of July 17, 1696, the city treasurer could only see his way to cay the petitioners £ 5 sterling "towards the expenses they have been at in pro-

viding their present wind instruments". At the inauguration of the statue of King William, on July 1st, 1701, and again at the banquet given to the Duke of Ormonde on 12 August 1703, the City Music played.

Between the years 1693 and 1703 the names of John Walter Beck, Richard Roberts, John Crackenthorpe, Henry Etherington, Thomas Johnson, James Johnson, and Stephen Bannister appear as members of the City Music, with Patrick Jones as leader. In July 1704, John Stephenson "musition" was admitted vice Etherington deceased; on April 5th 1704 Nathan Ellison succeeded Stephen Bannister; and in July 1708 Ralph Marsden was given the place vacant by the death of Richard Roberts. In May 1715 Roger Taylor, Edward Thisleton, James Johnson, and Thomas Johnson, "under suspension for their misbehaviour to the present Lord Mayor and Sheriffs", were re-admitted to the City Music. On the same day Richard Hart, John Johnson, George Wangle, William Hodgkinson, Robert Hackett, Francis Dowdall, and George Whiteman were admitted, "during the City's pleasure". Between the years 1715 and 1719 we find William Clegg, Edward Crackenthorpe, William Taylor, Garret Comerford, and Peter Fitzgerald appointed to vacancies.

On 22 July 1720 Lewis Layfield, an English actor, was admitted to a vacancy in the City Music. Three years later (April 9th 1723), a Corporation Committee reported that Francis Dowdall, William Clegg[1]), and William Taylor were to be dismissed, and their places given to George Wade, Hugh Read, and Jeremiah MacCarthy. It was further ordered: "That Mr. Lewis Layfield be appointed overseer of the City Music by the name of Major Hautboy". Another order was made "that the said músic [*sic*] for the future to wear blue coats and laced hats, *to be provided by them severally at their own expense*". This report was confirmed by the city assembly in May following.

Lewis Layfield, "major hautboy", though not a clever musician, proved an able "overseer", and he certainly effected some reforms in the City Music. He got the allowances of the bandsmen increased from forty shillings to £ 4 per annum each. Another musician connected with the Dublin theatre was Callaghan MacCarthy, who was admitted in October 1725, vice Hugh Read deceased. Lewis Layfield acted continuously in Dublin from 1723 to 1733, and he was one of the three managers of Smock Alley Theatre. On December 16th 1729 he was appointed State Kettle-drummer for Ireland, and in 1733 interested himself in the building of a new theatre. With so many irons in the fire it is evident that he could not efficiently discharge his duty to the City Band,

---

1) William Clegg on father of the celebrated John Clegg.

and hence April 6th 1733 we read that Lewis Layfield was dismissed for neglect of duty. He was succeeded on July 20 by Rice MacCarthy. There is one event in Layfield's overseership that must not be forgotten, namely the starting of promenade concerts in the Green. The inaugural concert was given on Thursday, June 25th 1730, and a large and fashionable audience thronged St. Stephen's Green to hear the City Music. Callaghan MacCarthy continued leader of the Theatre Royal orchestra from 1735 to 1741, and had an annual benefit[1]).

Apparently the Corporation were determined not to have unqualified musicians in their band, for under date May 3rd 1728 we read that William Meakins, who had been appointed to a vacancy vice Fitzgerald deceased, was removed "being in no sort qualified", and was replaced by William Jackson. However Meakins evidently must have had a love for music, because he studied for three years, became a freeman of the City, and was re-admitted to the City Music on April 18th 1735, vice Robert Hackett deceased. In 1738 and 1741 Benjamin Johnson and William Jackson the younger were given vacancies in the City band, vice Garret Comerford and George Nangle deceased.

Rice MacCarthy, who replaced Lewis Layfield, began to neglect his duties in 1737, and we read under date of January 1741-2, that he had been absent from station duty for several years. Consequently, on he petition of Philip Caffrey musician, MacCarthy was dismissed. He was replaced by the said Caffrey, who describes himself as having been for four years a trumpeter in Lord Cathcart's regiment of horse.

In April 1745, Samuel Lee, "music master", was given the vacancy in the City Music vacant by the death of Thomas Johnson. This distinguished Dublin musician had been a pupil of Dubourg, and kept a music shop on the Little Green. Handel often visited Lee, and employed him as copyist in 1742. Between the years 1745 and 1750 he effected quite a reformation in the Corporation Band, and in 1751 got together a new set of musicians, whose names are as follows: — Samuel Lee, William Jackson, John Clarke, James Forster, Roland Jacob, Frederick Seaforth, George Fitzgerald, Thomas Kelly, Callaghan MacCarthy, and George Wade. Four of these were members of the Dublin theatre band, and were noted players. In July 1751 Lee was one of the partners who leased the Crow Street Music Hall — the other three being Stephen Storace (father of Stephen and Nancy Storace), Signor Marella and Daniel Sullivan.

The newly organised band was formally approved of by the Lord

---

1) It is of interest to note that Domenico Scarlatti, the great Italian composer, had a benefit in Dublin, on February 7th, 1740-1.

Mayor and Sheriffs, and the sum of £ 40 a year was voted for the City Music, in addition to £ 5.2.6 for a Drum Major. So satisfactory did they prove that on July 20th 1753 the amount of their salary was raised to £ 60 a year — such increase to date from Christmas 1752. However it was reported at the close of the year 1753 that some of the band had neglected their duties, and hence certain deductions were made. Sam Lee was leader of the orchestra at Marlbrough Green from 1752 to 1756, and was in much request at oratorios and concerts. He also published much music. In 1758 on the opening of Crow Street Theatre he was appointed Musical Director, and held the position for ten years. With the permission of the City Fathers he engaged John Clarke as Deputy Master of the City Music in 1761. So successful did his music selling business prove, that in 1763 he removed to Jownes's Street, whence in 1768 he opened larger premises at No. 2 Dame Street. His death occurred on February 21st 1776.

In April 1765 Henry Mountain, another famous Dublin violinist and music seller, was appointed Master of the City Music; who on April 11th 1766 was ordered to be paid £ 40 for the band of music, "for eight months' attendance to Christmas last". The City Band took part in the grand ceremony of the riding of the franchises on Tuesday August 4th 1767, and they discoursed sweet music under Mountain's leadership at the head of the 25 corporate guilds. Mountain (who married Miss Pidgeon on September 7th 1753) did a large business at his music shop, no. 20 Whitefriar Street, whence in 1789 he removed to no. 44 Grafton Street.

Almost the last entry in the *Calendar of Ancient Records of Dublin* relating to the City Music is under date of January 22nd 1779, wherein it was agreed to pay Henry Mountain £ 60 for the previous year's salary. It was however ordered that the City Music "be continued in office for one year ending next Christmas assembly 1780, *at an allowance of £ 30 sterling for said year, if they shall think proper to accept of such sum*, and, if not, that the chief magistrate be empowered to employ others in their stead at said allowance". On April 20th 1780 a committee of the Corporation considered the petition of Henry Mountain, and agreed that he should be paid "£ 22 10 s due to the City Music at Michaelmas 1779, and also a sum of £ 15 for a quarter's salary due Christmas 1780, making together the sum of £ 37 10 s, in full of all demands to 25 December 1780".

It is quite evident that the petition of Henry Mountain[1]) had the

1) Mountain died in 1796. His son Joseph succeeded Baumgarten as leader of the orchestra at Covent Garden Theatre, London, in September, 1794.

desired effect, for the Corporation consented to pay the City Music at the old rate of £ 60 per annum, and not at half that amount, as agreed to in 1779. Accordingly we find that Mountain was paid £ 45 for three quarters' salary up to 29th day of September 1781. Subsequently we find the sum of £ 60 paid as the yearly stipend in 1782, 1783 and 1784, after which all payments ceased, and the City Music disappeared as an ancient institution.

No doubt the old order of things could scarcely continue after the drafting of the bill for the Dublin City Police — replacing the watchmen or waits. The finale came on September 29th 1786, when the new Police Commissioners entered on possession of their house in William Street. So passed away the City Waits and the City Music of Dublin.

Jacob Handl (Gallus) as Romanticist.

By

Edward W. Naylor

(Cambridge).

Walter Pater says ("Appreciations", p. 246): "It is the addition of strangeness to beauty, that constitutes the romantic character in art. Curiosity, and the desire of beauty, have each their place in art." He instances Pope as one who had too little curiosity, hence a certain insipidity in his work, in spite of the perfection of its execution; and he names Balzac as suffering from too much curiosity — curiosity not restrained by the desire for beauty. Finally he says: "With a passionate care for beauty, the romantic spirit refuses to have it unless the condition of strangeness be first fulfilled." And it is to be observed that the two tendencies are at work *at all times*.

We can conceive of three Renaissances in the music of Western Europe: I., late 16th century to 17th century; II., late 17th century to 18th century; III., late 18th century to 19th century; — taking 1600, 1700, 1800, as central dates. These three Renaissances seem to have been caused on each occasion by the new introduction of the spirit of Romance, the desire for strangeness, the curious mind of which Pater speaks in connection with literature. I may venture to indicate the character of the three Renaissances thus dimly outlined: —

I. Introduction of "sentiment" into the mediæval Polyphony. Consequence—Death of the Polyphony of Mediævalism. Cause of death—it was too purely intellectual to bear sentiment.
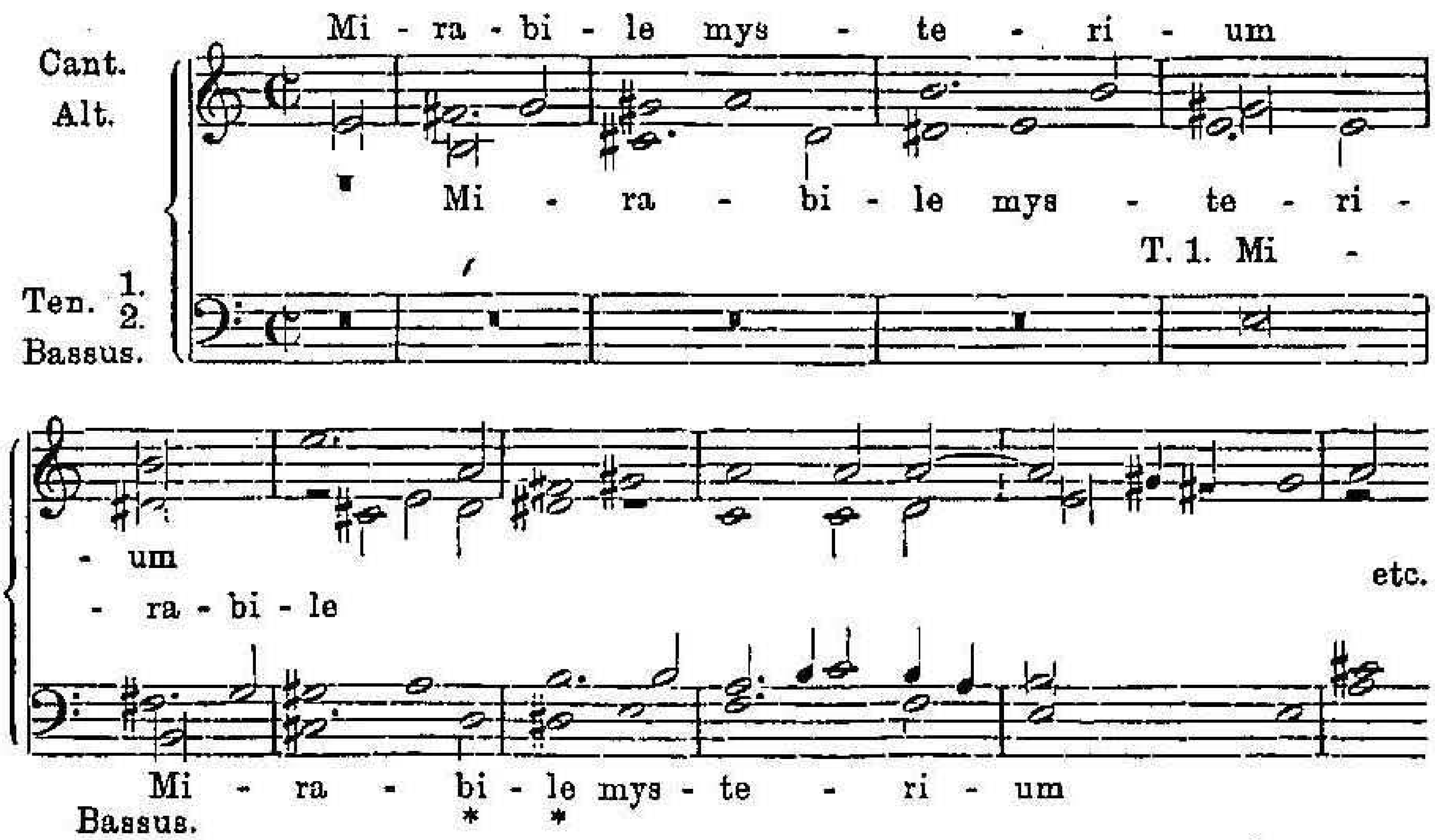
II. Introduction of "sentiment" into the "Elegant" Italian music (compare Pope, for elegance with rather a lack of feeling). Consequence—death of the elegant Italian style. Cause of death—it was too "correct".

III. Introduction of further "sentiment", Weltschmerz, Byronism, etc., into the modernized Germanic school, *e. g.*, the later Beethoven, and the so-called Romanticists. The death of this school is in progress at the present time. But music will not die with it, any more than it did in 1600, 1700 or 1800. It is beginning to live again, even now. Yet another Renaissance.

The Innovator, then, is the mainspring of these Renaissances, and his power lies in the "curiosity" of his mind, and his unconquerable desire to express something new, if possible in the forms of beauty which are already accepted; if not, then, *ruat cœlum*, it must be done in the forms of ugliness.
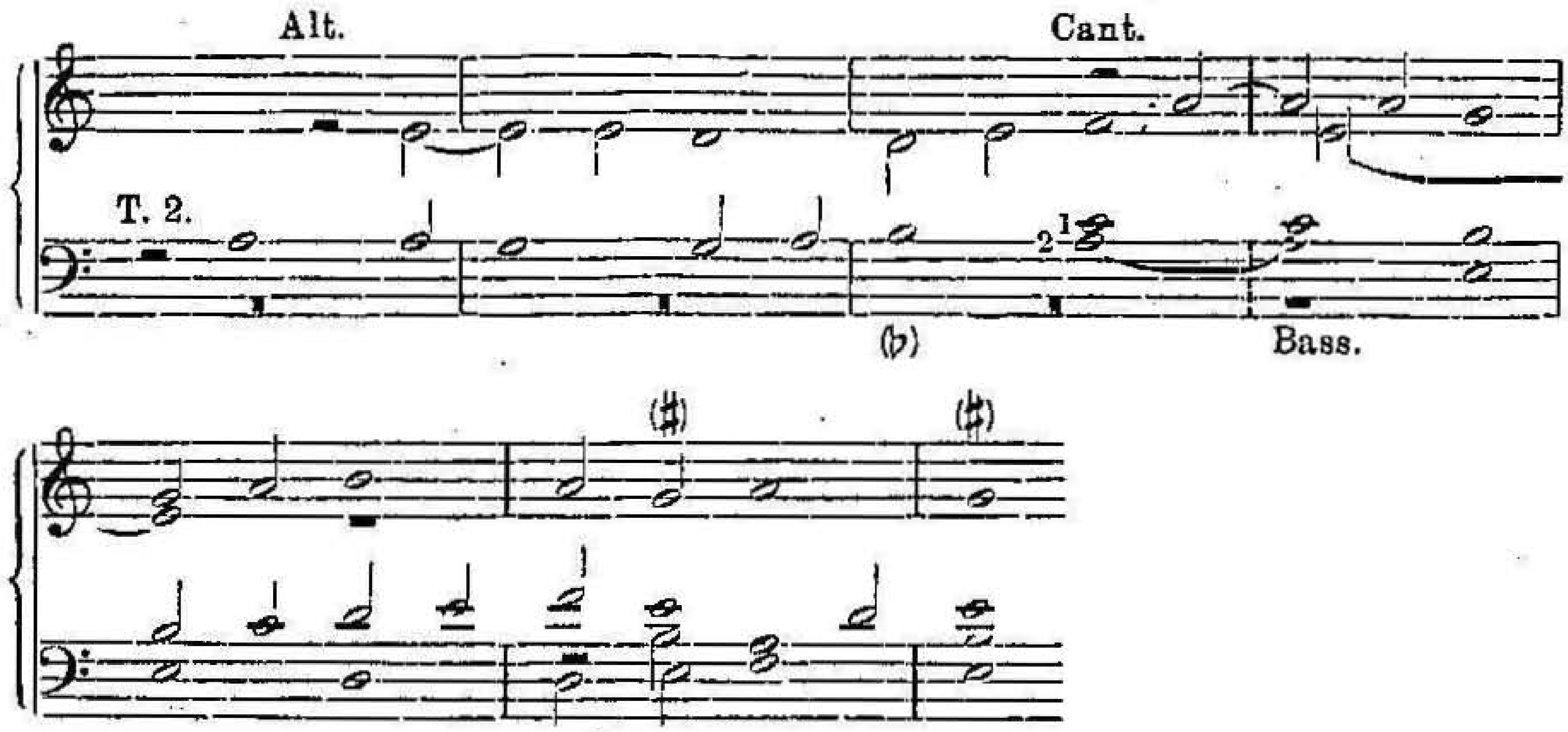
Jacobus Handl, Gallus dictus Carniolus (1550—1591) was an Innovator of the sixteenth century, and I would comment in this sense on some of the motets in his "Opus Musicum", originally published 1586—1590, and now being republished in the series of Austrian "Denkmäler der Tonkunst".

The first example may be Motet 54, for the Feast of the Circumcision. It is the Antiphon to Benedictus at Lauds, on that day, according to the Roman Breviary. Here are the words: — Mirabile mysterium declaratur hodie, innovantur naturæ, Deus homo factus est, id, quod fuit, permansit, et quod non erat, assumpsit, non commixtionem passus, neque divisionem. Jacob Handl's desire is to express the inexpressible, as conveyed particularly in the words, (a) *Mirabile mysterium*; (b) *Innovantur naturæ*; (c) *Deus homo factus est*; and (d) *non commixtionem passus*.



Here (a) "marvellous mystery" is expressed by the extraordinary character of the chromatic treatment.
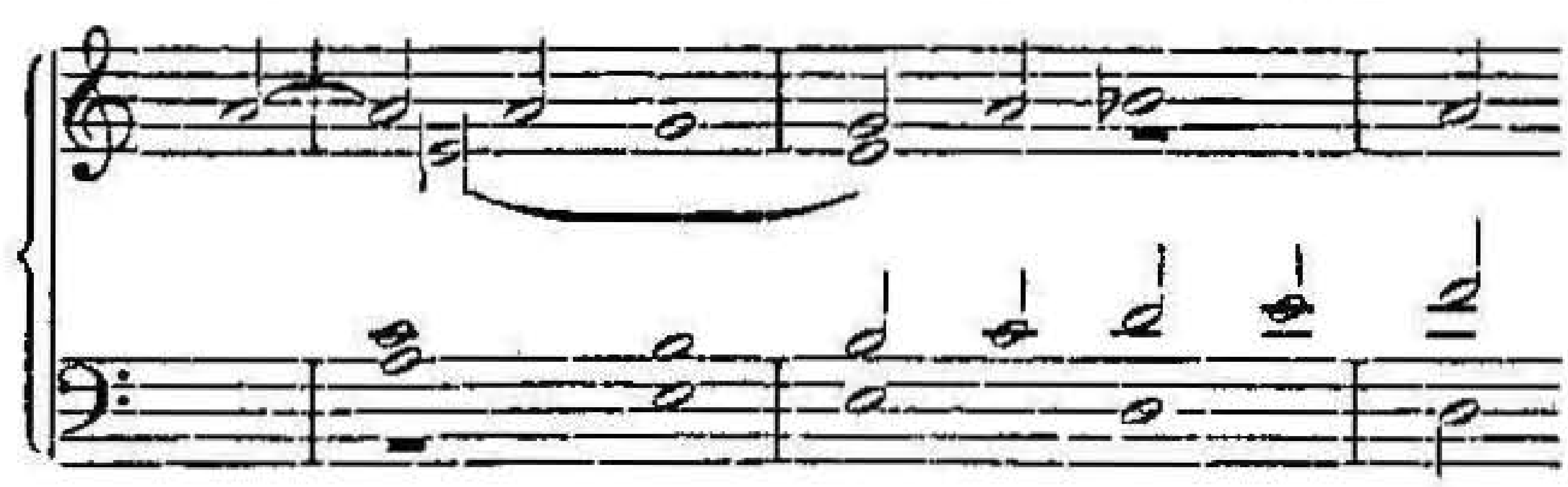
Before looking at the setting (b) of "innovantur naturæ", let us consider the following simple progression, which contains nothing that was not common to all polyphonic writers of the 16th century: —
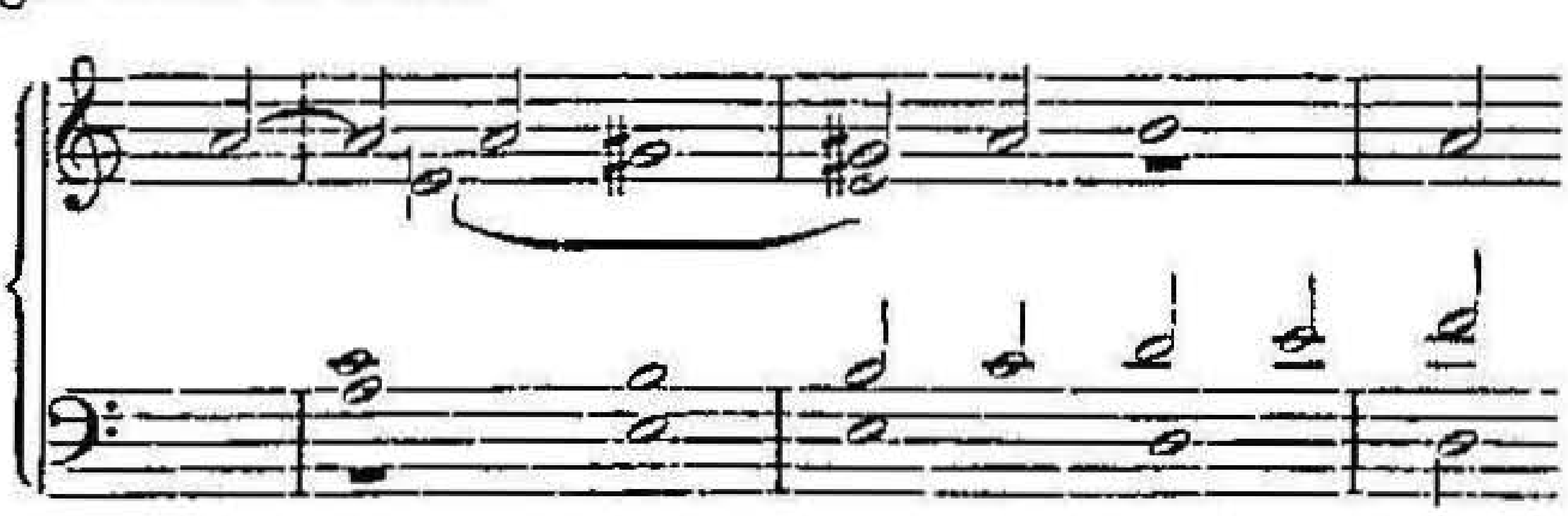


This, with the possible addition of the flat in bar 3 of the tenor, and the sharps in the last two bars of the treble, is a commonplace of the 16th century.

Jacob Handl however, desiring to express the words "innovantur naturæ„ — "the course of nature is altogether turned aside," or "natural law has been superseded," with reference to the miraculous Birth of Christ—takes these same notes as they stand on the staves, adding accidentals, and produces a specimen of "innovation" which can certainly be praised for its extreme boldness of execution, but hardly for its beauty.

Let us approach his result with cautious steps, taking bars 3-5 as a model. Here is a first addition to the example already given: —

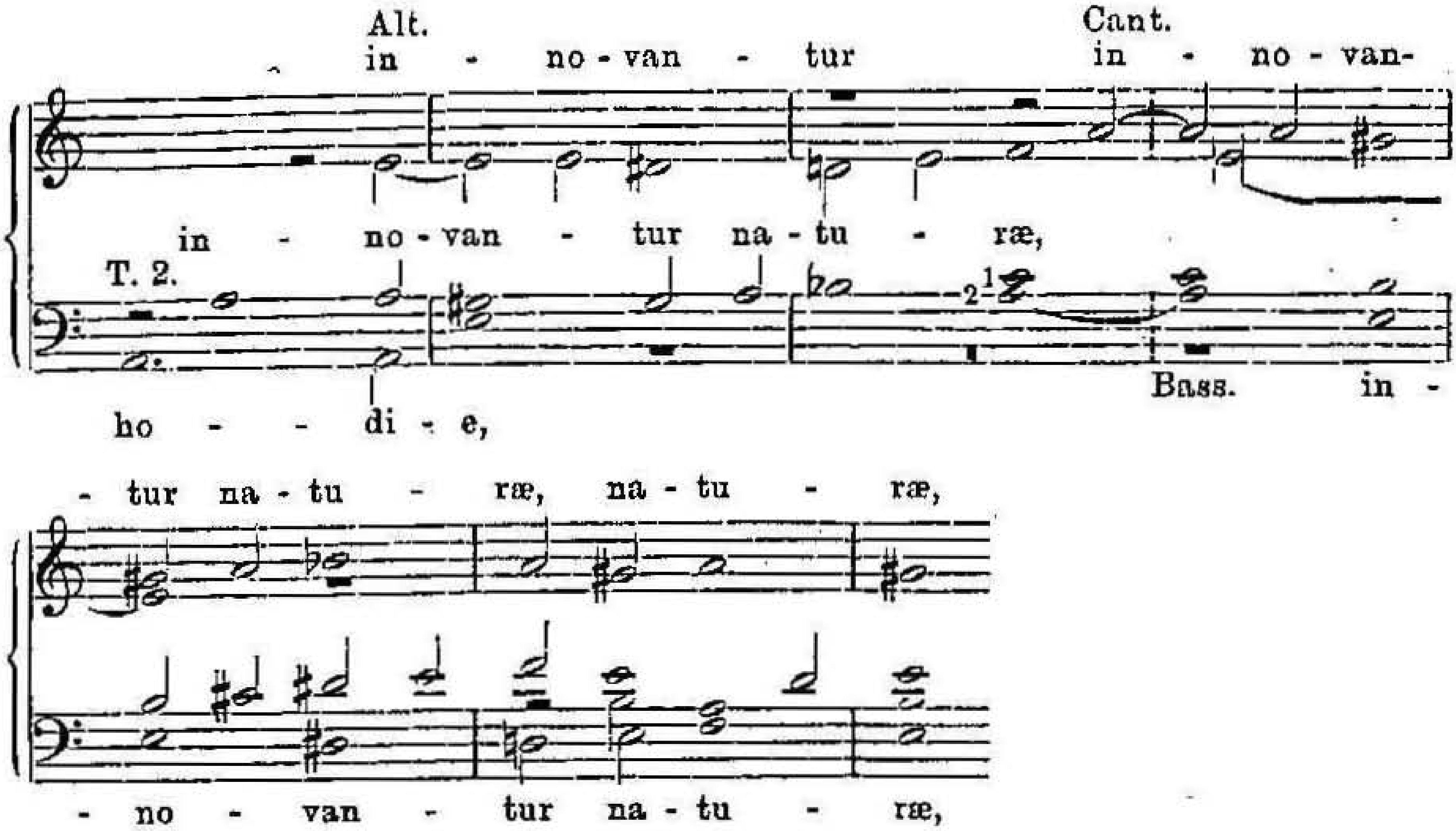


Or we might have it thus: —
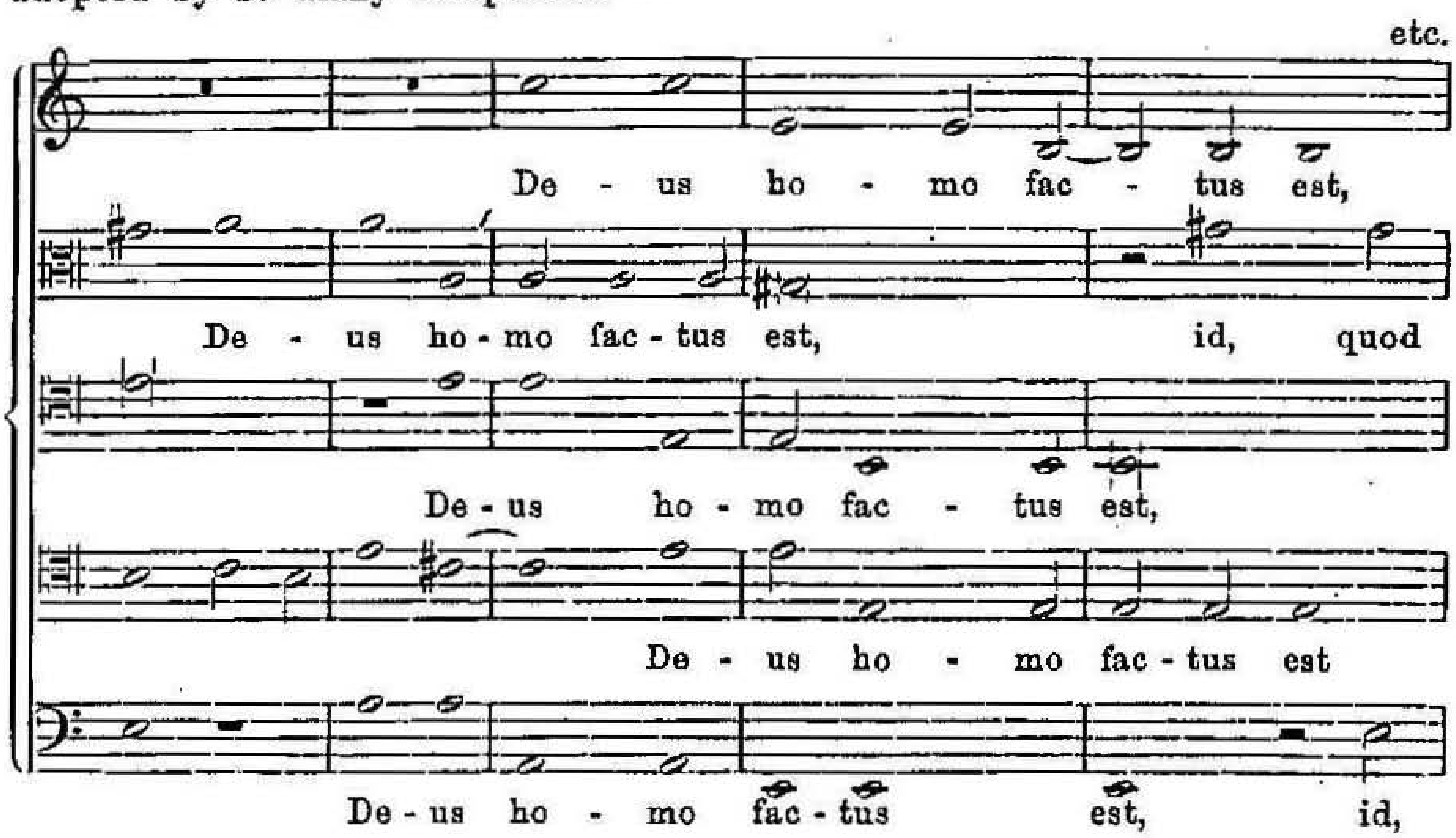


But Handl felt that none of the three versions here given was worthy to illustrate the theme. So we have the last two specimens *both together*, G sharp *and* B flat, and combined with that, an aggravated form of the bass, consisting of the addition of a sharp to the first D (a consequence of literal imitation of the alto, three bars earlier).

Here is the whole passage, as given by Jacob Handl: —
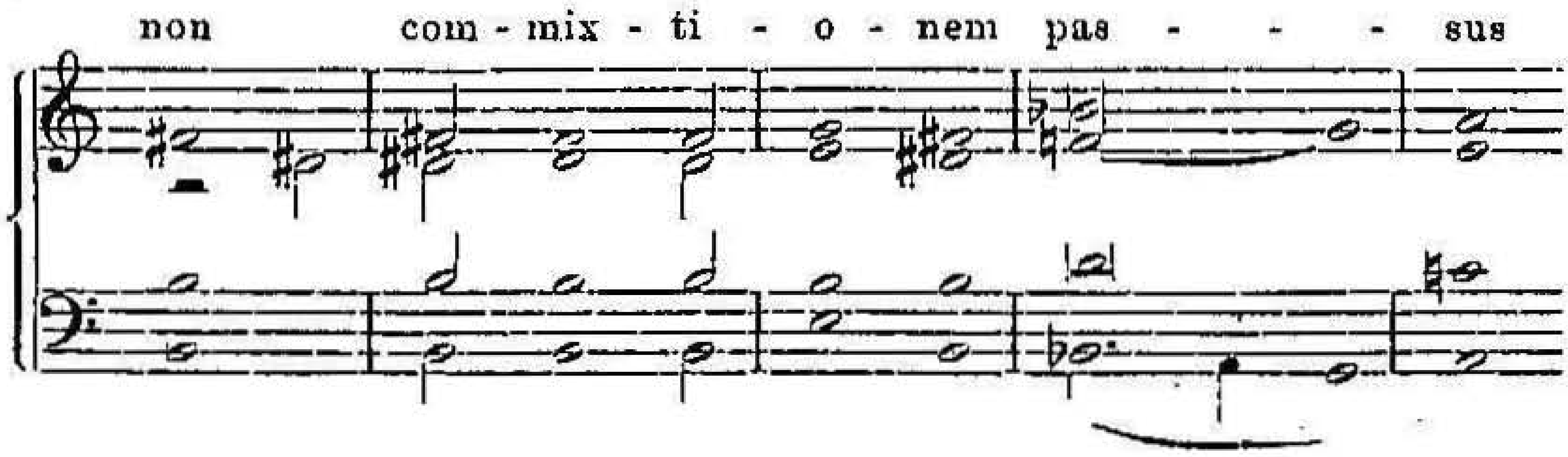


The phrase (c) immediately succeeding can only be shown plainly on five staves. It is an attempt to express the descent from high heaven to the humble dwelling of man on earth, by the simple pictorial method, afterwards adopted by so many composers: —



This might be extremely successful; but not because of Jacob Handl's pictorial melody, — though that has an artisan sort of share in the production of the effect that would be gained, under favourable circumstances —*e.g.*, fifty first-rate singers, in a large cathedral.
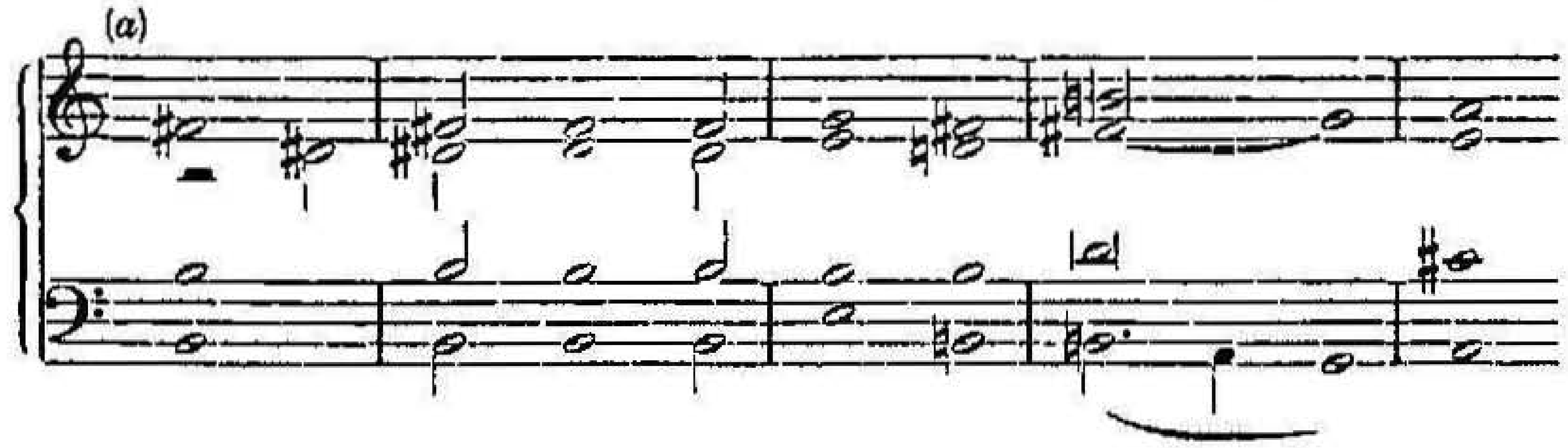
The setting as a whole well exemplifies the incompatible in art. We might agree to regard it as a necessary failure. Jacob Handl was at any rate trying to find a worthy method of romanticising the setting of words embodying an inexpressible mystery. All honour to him for the attempt.

Further on (d) is another strange passage, designed to bring out the sense of "non commixtionem passus", which refers to Christ not having suffered a confusion of His Human and Divine natures. As the Athanasian Creed says, "Perfect God and Perfect Man." The "Commixture" is illustrated by Jacob Handl thus: —
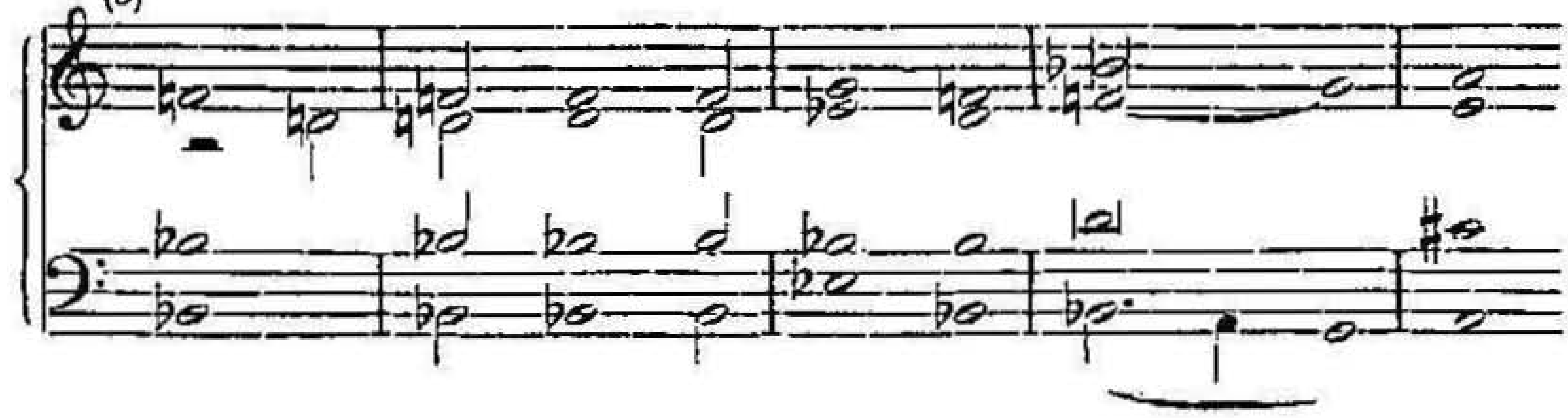


which is a purposeful combination of the two following passages, either of which taken separately is pure commonplace in a 16th-century church writer, viz.: —
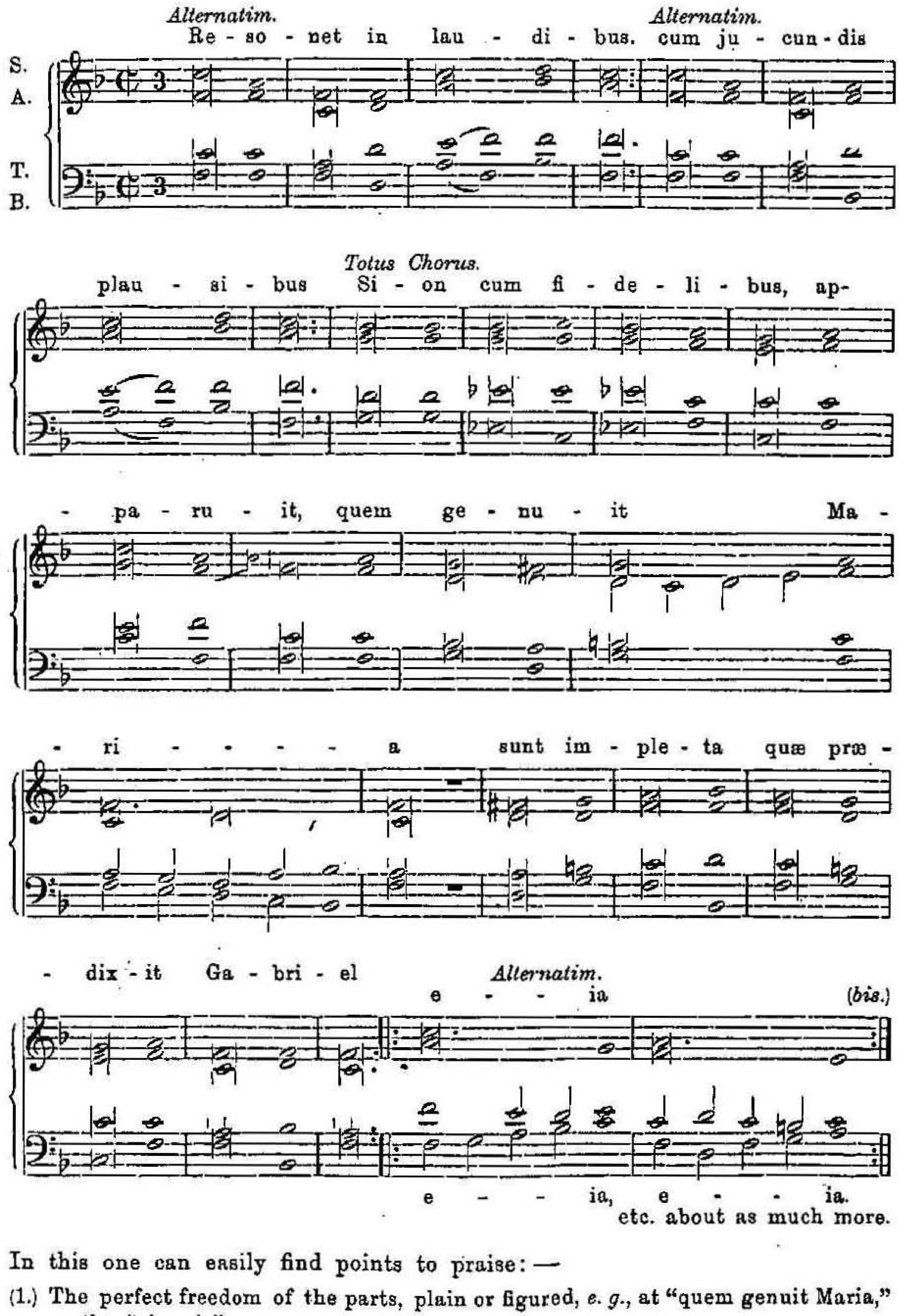
(a)



(b)



The next extract from Handl which I may make is much simpler, and almost perfectly beautiful, though still bearing the mark of Romance, and the desire to introduce novelty. It is from Motet 59, which is one of several settings by Jacob Handl of a well-known carol. I give about half of it: —



In this one can easily find points to praise: —

(1.) The perfect freedom of the parts, plain or figured, *e. g.*, at "quem genuit Maria," or the "eia, eia".

(2.) The mastery of purely vocal effects, *e. g.*, the unanimous rise of all the voices at the rhetorical point "App*a*ruit" — "He has appeared, Whom Mary bore."

Other features are: —
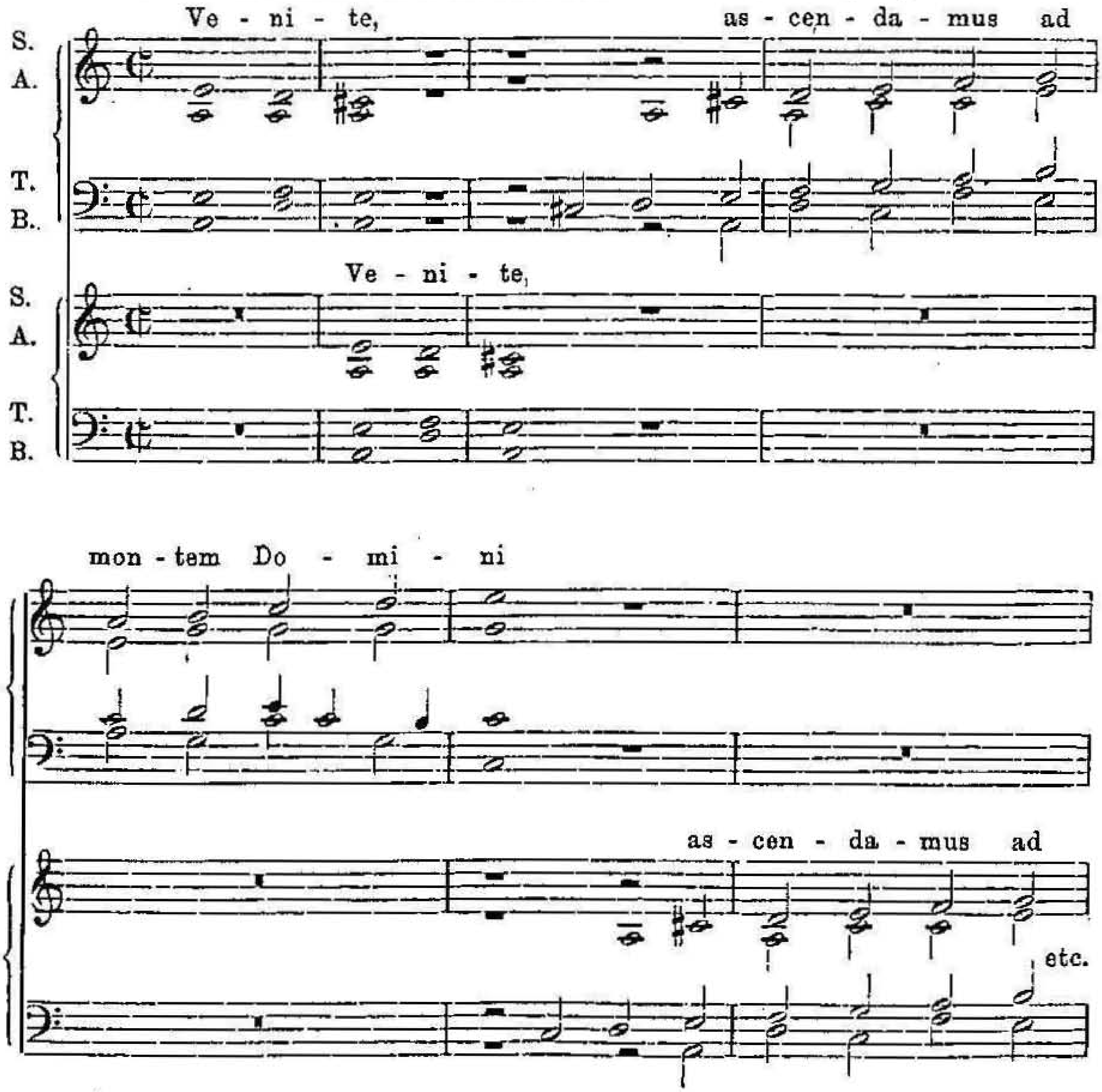
(3.) The absolute disregard of the "tritone", *e. g.*, bar 16, tenor and bass, and twice further on. (Also see "Vox clamantis," and "Orietur stella," below).

(4.) The chromatic alteration of the melody, by the introduction of F sharp instead of F natural in two places (again see "Vox clamantis"). Compare Bach's practice of chromatic alteration in choral variations for organ or in cantatas.
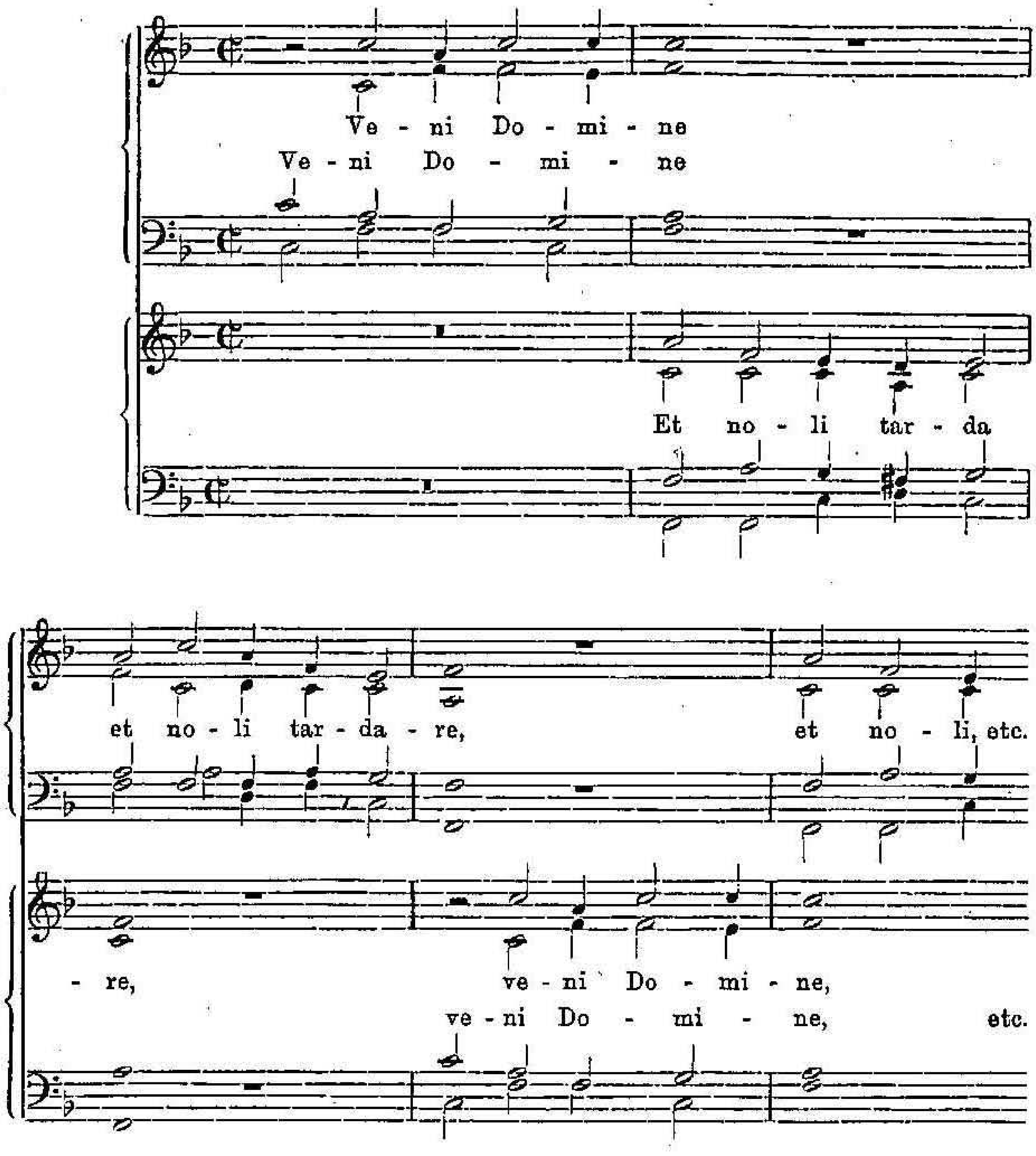
(5.) The *Alternatim* and *Totus Chorus*, corresponding to the English "Decani", "Cantoris", and "Full".

Amongst the Motets for the period between Advent and Septuagesima are several thoroughly fine works. Some idea of them may be gathered from short quotations.
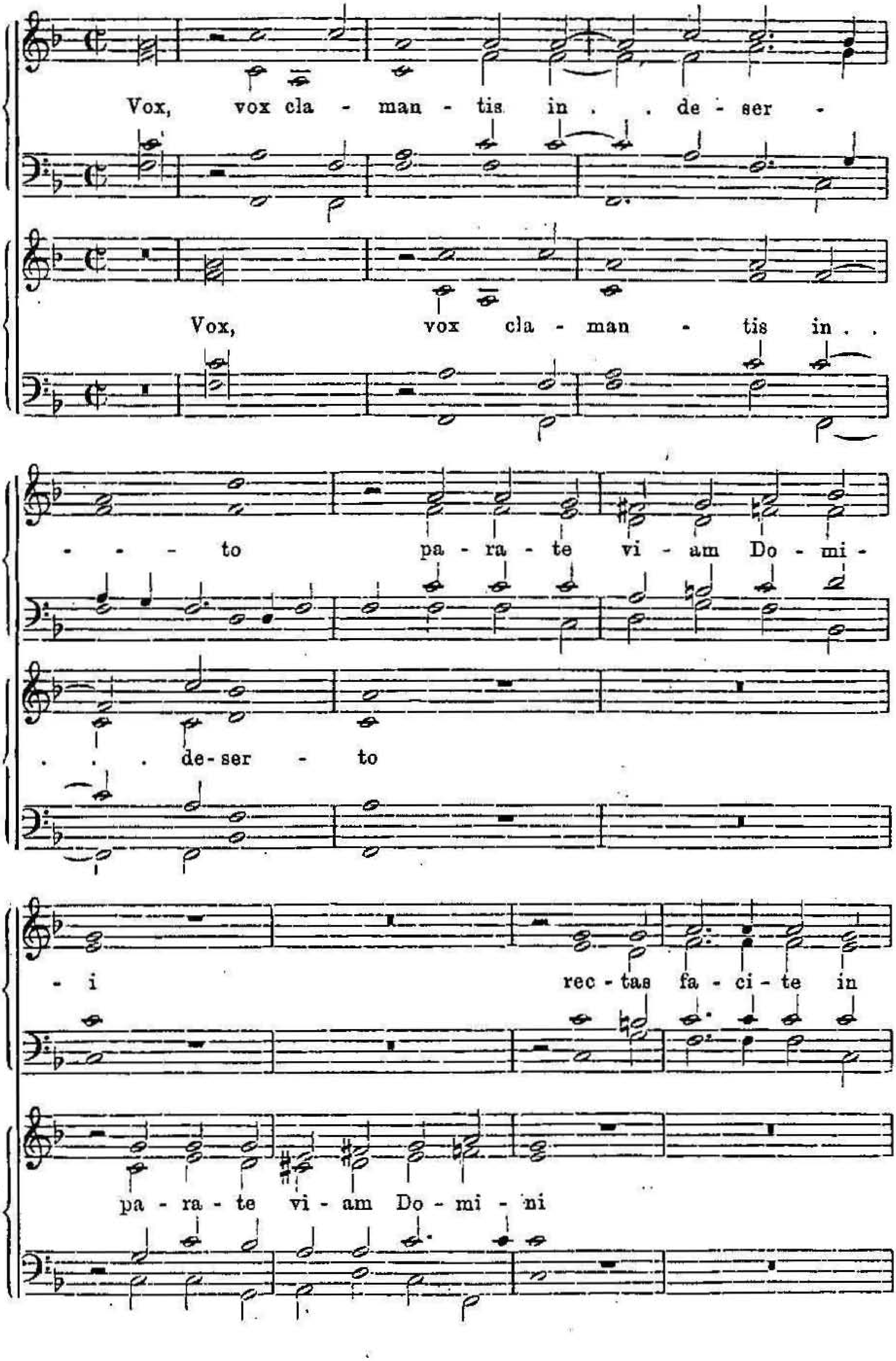
No. 2. "Venite ascendamus ad montem Domini," in eight parts.

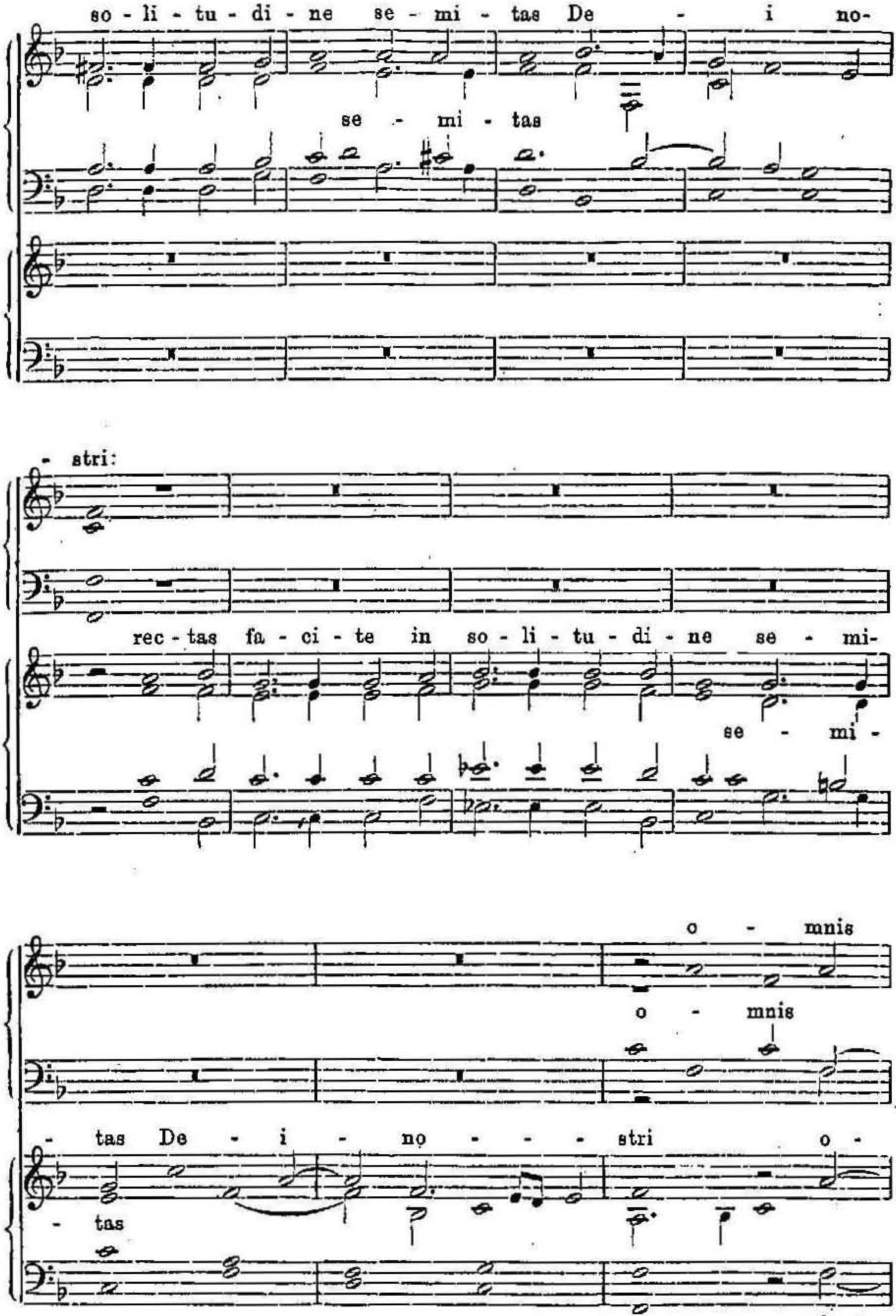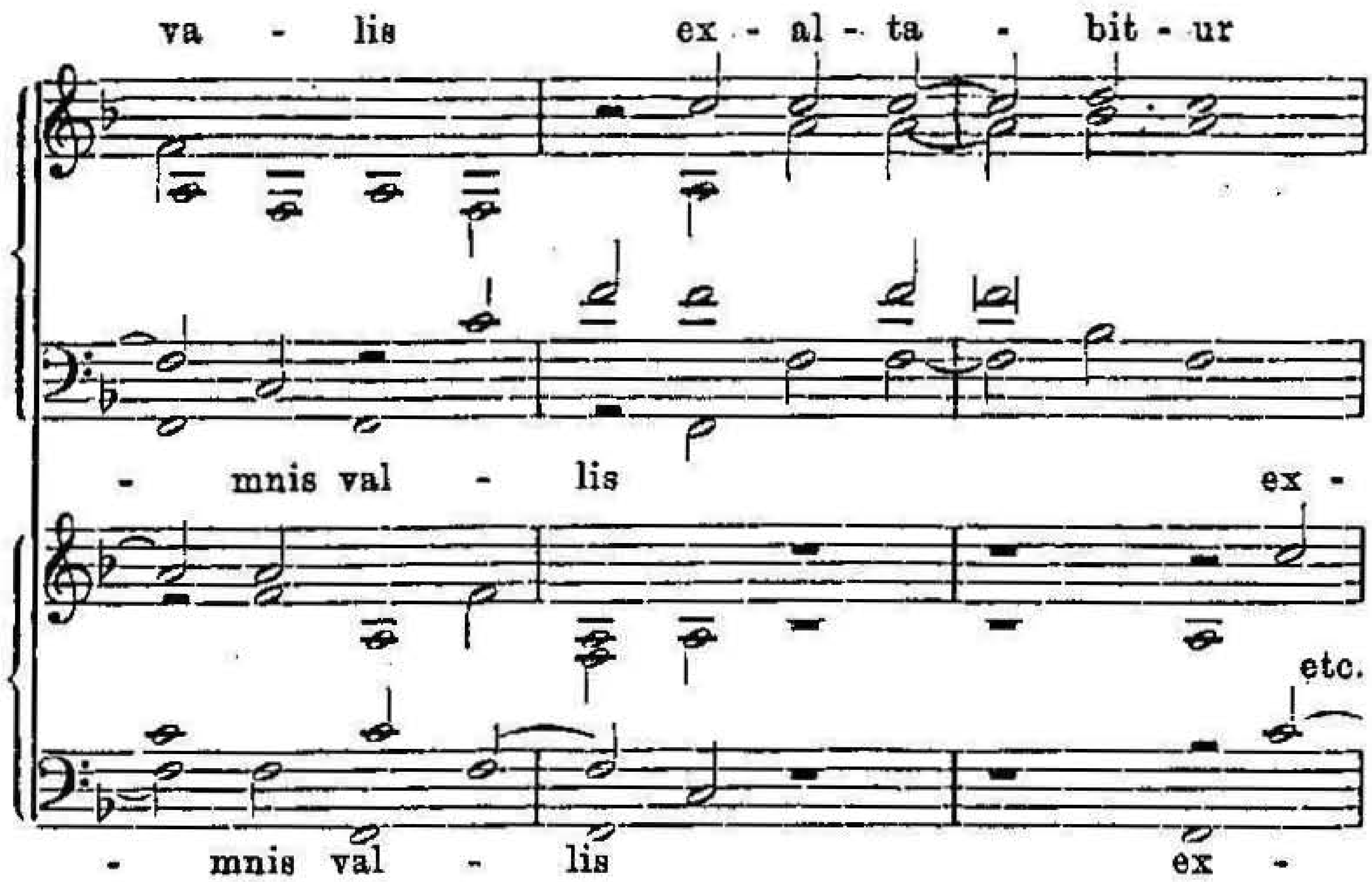


which contains a charming melody passing from the tenor of the first choir to the soprano of the second, and then artfully transferred to the opposite "side".



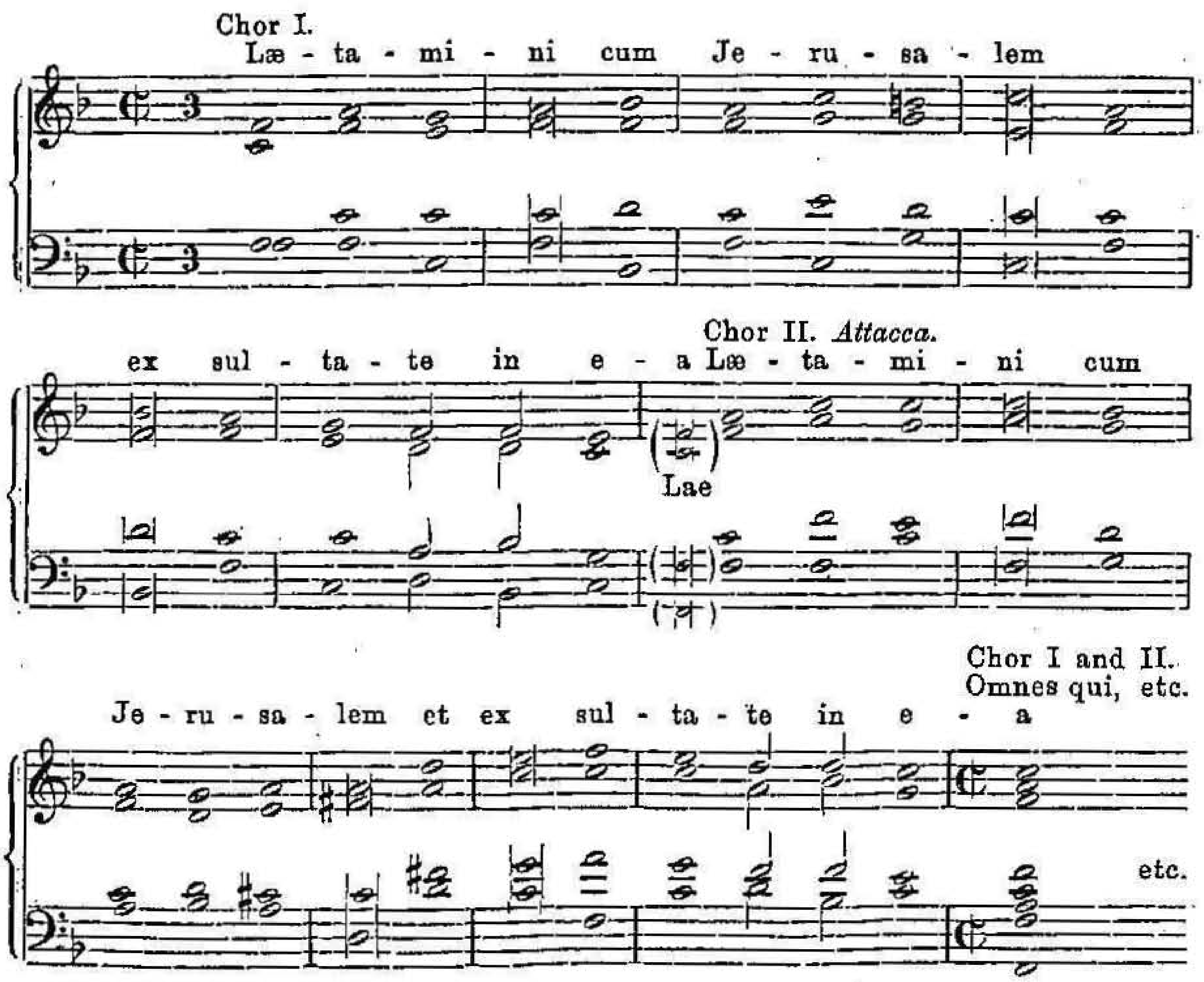
No. 4, "Vox clamantis in deserto," which is remarkable for strength and vigour, as well as for a certain mastery over the material betraying the strong man; *e. g.*, the two versions of the phrase "parate viam Domini," which appear successively in the two choirs, and which are as strangely different as they are strangely alike. At "Omnis vallis exaltabitur" we have the pictorial method on the large scale.


Vox, vox cla - man - tis in . . de - ser -
Vox, vox cla - man - tis in . .
- - - to pa - ra - te vi - am Do - mi -
. . . de - ser - to
- i rec - tas fa - ci - te in
pa - ra - te vi - am Do - mi - ni
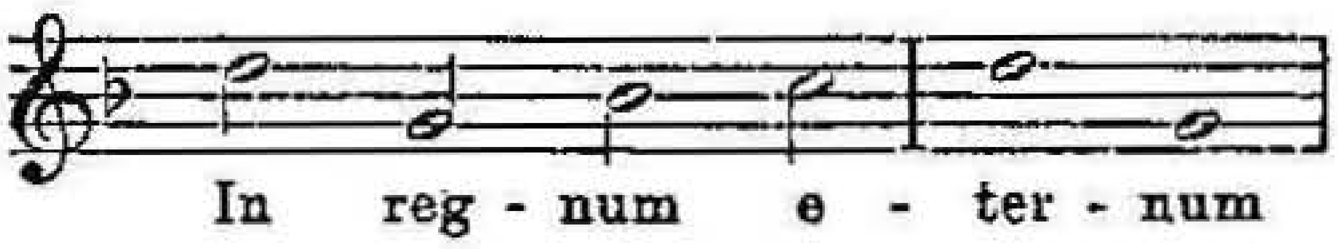

so - li - tu - di - ne se - mi - tas De - i no-
se - mi - tas
- stri:
rec - tas fa - ci - te in so - li - tu - di - ne se - mi-
se - mi -
o - mnis
o - mnis
- tas De - i - no - - - stri o -
- tas
o -



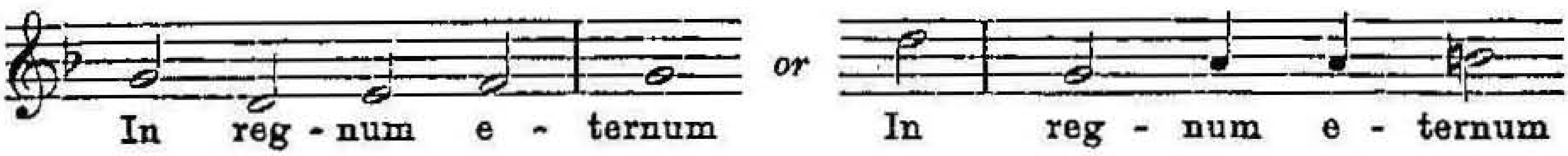
No. 5, "Lætamini" (Rejoice ye with Jerusalem), in eight parts, is worthy of the writer, and again shows the masterful handling of material: variety without waste, and certainty of execution.



No. 7, "Jocundare, filia Sion," in six parts, is remarkable for a gorgeous piece of fugal writing in Part II., the words of which begin "Montes et colles cantabunt, etc.," "Quoniam veniet Dominus dominator," "The mountains and hills shall sing . . . . because the Lord the mighty Ruler shall come into His eternal kingdom."I quote the music at the final words, "In regnum eternum," which are set on a six-part fugal arrangement of this exceedingly vigorous subject: —
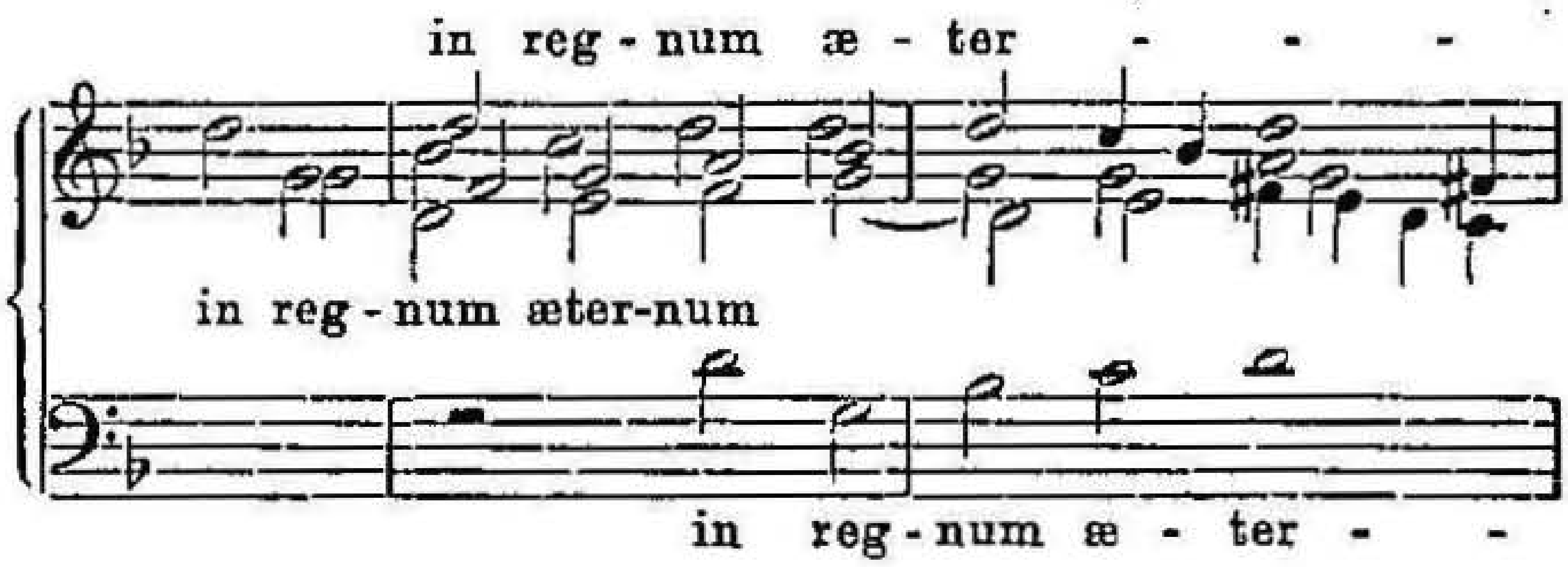


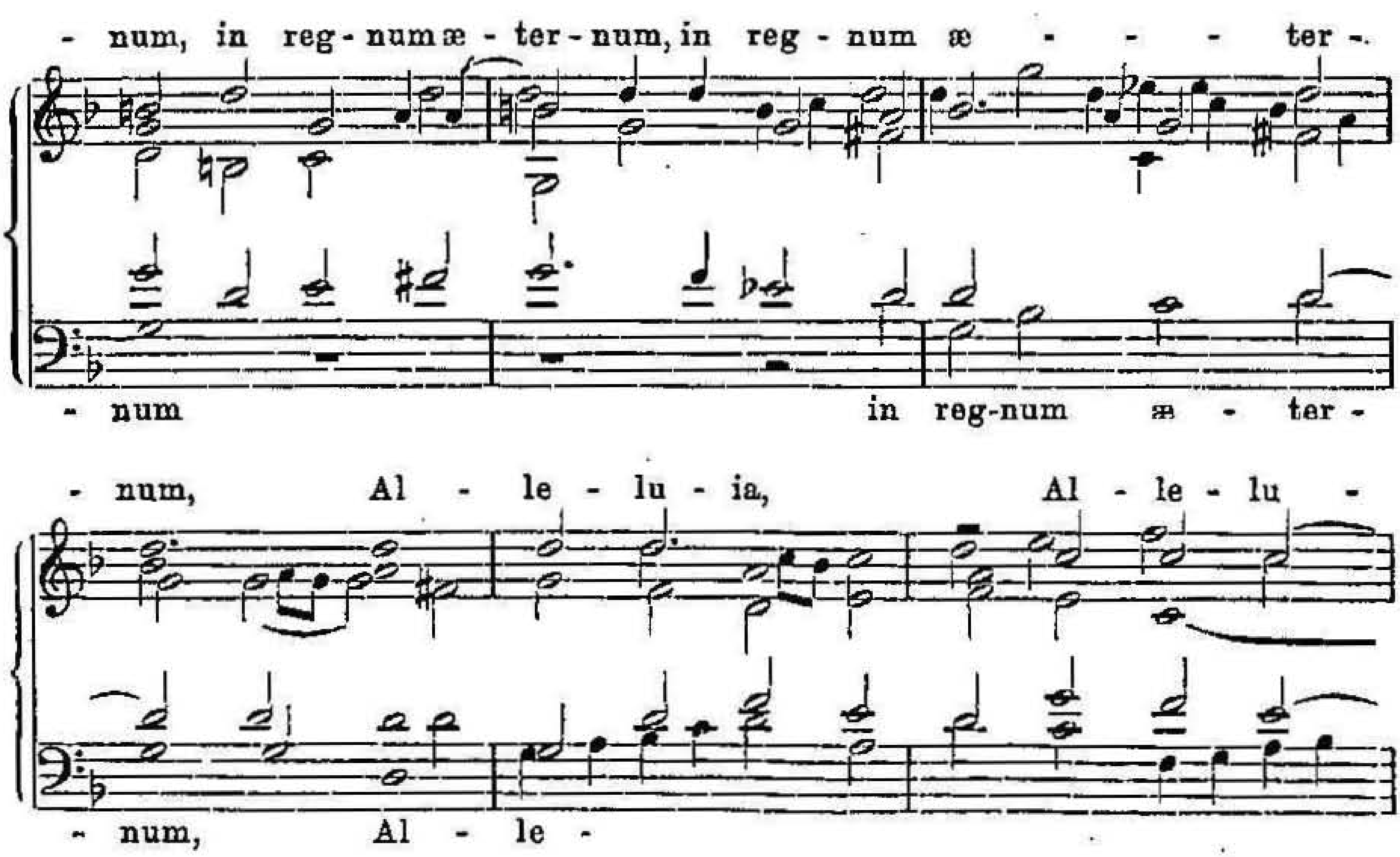
or varieties of the same, as: —
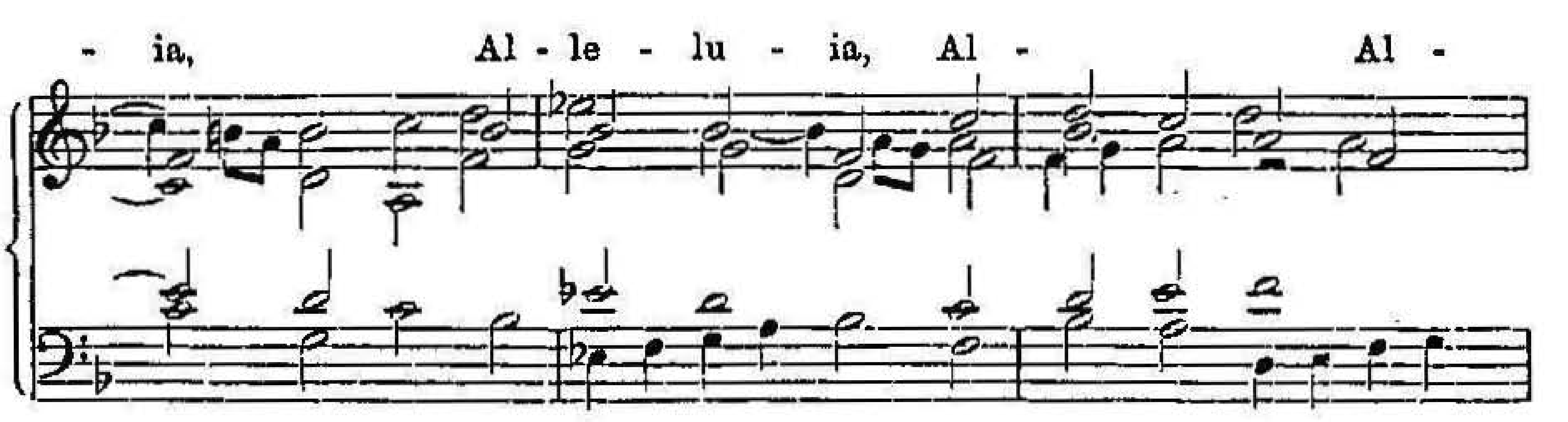


This is succeeded by an Alleluia which is a magnificent example of sequential repetition, five times descending by degree in the diatonic scale: —

Montes et colles cantabunt, etc., quoniam veniet Dominus dominator



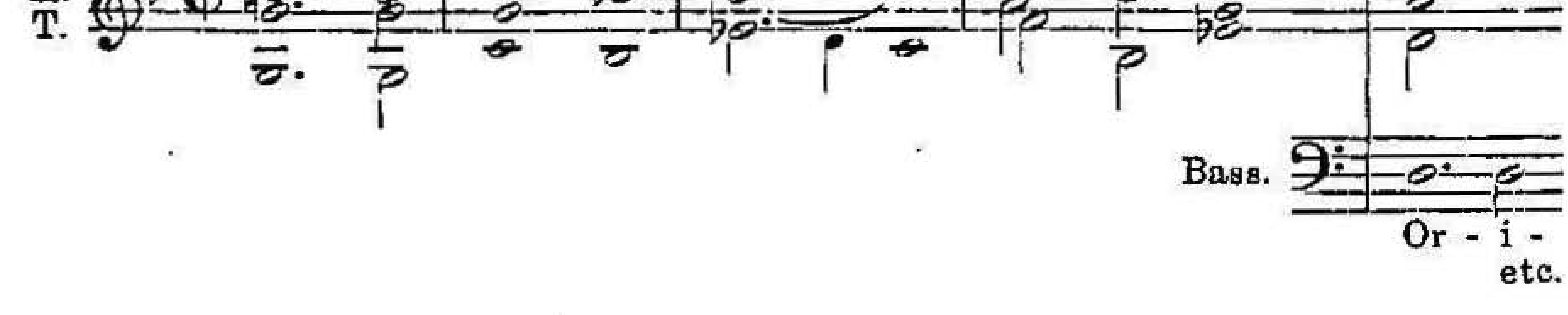




Other noteworthy motets are: —

No. 13, "Utinam dirumperes cœlos" (O that Thou wouldst rend the heaven), which is in six parts, with *no trebles*.

No. 14, "Orietur," is an example of the contrary use of high voices: —



Also No. 20, "Canite tuba," in five parts; No 26, "De cœlo veniet Dominus," in four parts; and No. 32, "O magnum mysterium," in eight parts, are all without soprano parts.

In conclusion, one may hope that ere long the name of Jacobus Handl will figure by common consent in that list of great names honoured by music in the 16th century, and still honoured by musicians to-day. Tallis and Byrd, Palestrina and Orlando, Willaert and Gabrieli, are representatives of a well-recognized group, whose names have for long years been uttered in a single breath, in spite of the differences of aim and method which are to be observed in their work. Jacob Handl, though comparatively unknown, is a member of that group, and well worthy of his company.

L'Eglogue La forêt sans amour de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon.

Par

Felipe Pedrell[1])

(Barcelona).

«Le caractère indigène de l'inspiration des *cantarcillos* et *villancicos* des XV[e] et XVI[e] siècles est en rapport direct avec les *tonadas*, les *cuatros de empezar* et les musiques des *Zarzuelas* et Comédies, avec les *bailetes* et *jácaras* du XVII[e] siècle et avec les *follas*, *mojigangas*, *tiranas* et *seguidillas* des *tonadilleros* du XVIII[e] siècle». J'ai affirmé ce fait dans une précédente étude [2]), ajoutant qu'il n'y eut pas un auteur dramatique ni un musicien du XVII[e] siècle qui pensât jamais écrire des opéras proprement dits, car il existait déjà un spectacle lyrique dramatique, issu d'une tradition de goût naturel, dérivée des représentations de Juan del Encina, Lucas Fernandez, Francisco de Madrid et autres, où le chant alternait avec le parlé. Si l'on considère le mélange du chant et du parlé comme le principe caractéristique de ce qui s'appelle opéra-comique en France et *Zarzuela* en Espagne, les *églogas* et *farsas*, les *entremeses* et *sainetes* avec chant, les *bailes* et *mojigangas* de notre théâtre antique offrent des analogies et une étroite conformité de procédés avec certains documents de littérature médiévale ou populaire conservée par la tradition. Un mélange de chant et de parlé se présente, même, en des œuvres non théâtrales de caractère purement narratif, et spécialement en certains contes populaires. Il serait puéril de chercher l'influence directe de ces narrations ou contes dans la formation de la *Zarzuela*, cependant il y a lieu de signaler l'identité de procédés en la forme et le caractère de ce genre de spectacle, réservant le parlé à l'action, et son développement, le chant, à l'expansion lyrique du moment passionné.

Etant donné qu'en cela et en cela seul consiste la représentation scénique que, pour de traditionnelles et naïves raisons botaniques et locales, nous persistons à appeler *Zarzuela* et non *Comédie musicale ou lyrique* [3]), ce qui serait préférable: ce sont des *Zarzuelas* embryonnaires, toutes les *Cosantes* [4]) et *rondelas* dont nous parle la chronique du Connétable de Castille Mîchel Lúcas de Iranzo prescrivant qu'elles fussent chantées (1464) «après que l'on avait dansé une ou plusieurs heures . . . pendant lesquelles lui, la Comtesse,

1) Traduction française de M[me] Marthe Chassang.

2) Voir Sammelbände, Jahrg. V, Heft 1, p. 46.

3) On devrait surtout abandonner une fois pour toutes les dénominations exotiques d'*opéra-comique* et *opérette* comme équivalents de la Zarzuela sérieuse et de la Zarzuela légère.

4) Dans divers passages de la Chronique, on trouve le mot *cosantes* employé dans le sens de *chants* ou *cantilènes* et aussi le mot *rondelas* au lieu de chants à la ronde ou à la *redonda*, c'est-à-dire chants entonnés successivement par les assistants selon Gayangos. Quant aux *cosantes* spécialement ils s'appelaient ainsi, ai-je dit, parce qu'ils se chantaient probablement aussi en *chœurs* sur les places et les marchés.

Dans le manuscrit de cette Chronique se trouve le document de musique profane espagnole le plus ancien qui ait été noté jusqu'à ce jour: c'est une romance intitulée: *Versos fechos en loor del Comendador* (Vers faits à la louange du Commandeur).

les autres dames et seigneurs de la Iglesia Mayor et tous chantaient . . .« après quoi venaient les *momos* (mimes) conviés pour cela [1]); ce sont de primitives *Zarzuelas* les compositions dialoguées de nos Chansonniers dont quelques-unes, spécialement celles qui contiennent de la musique, offrent un grand intérêt pour l'histoire du théâtre lyrique espagnol; ce sont des *Zarzuelas* déjà plus développées les *Farsas* [2]) et *Eglogas* de Juan del Encina [3]) et les *Farsas* et *Autos* de Lúcas Fernandez [4]) lesquelles finissent invariablement par des *villancicos* ou *cantarcillos* de circonstance, tradition ou rappel d'origine et de nature populaire, «démonstration claire, — selon le commentateur de Lúcas Fernandez, Don Manuel Cañete, — du grand retard que mit le drame

---

1) Des *tropes* de l'Eglise des IX[e] et X[e] siècles, sortent les drames liturgiques du XI[e] siècle, et de ceux-ci les *Mystères* du théâtre musical du Moyen Âge. Ce théâtre, en dépit de sa force vitale reçue et retenue du passé, se fût ralenti et éteint, comme en réalité il le fit au XV[e] siècle, si le sentiment de la personnalité ne l'avait bientôt fait renaître de ses cendres.

2) Selon Ducange (voir le *Glossaire*) *farsa* dérive du verbe *farcio*. Depuis le XIV[e] siècle et maintenant encore, en certaines cathédrales de la Couronne d'Aragon et de la province de Tarragone, les matines des Mercredi, Jeudi et Vendredi saints, s'appellent *dels Fars* ou plus communément *Fassos*, «du mot *Farsa* appliqué aux prières rimées qui se chantaient à la fin des offices liturgiques propres à ces jours».

3) La Musique de deux de ces Eglogues nous est connue. En l'une d'elles, représentée, semble-t-il, la dernière nuit du Carnaval 1495, les quatre personnages (*Gil*, «pâtre qui avait été écuyer», *Pascuala*, *Mingo* et sa femme *Menga*) chantent au milieu de la pièce le *villancico* qui commence par

Gasajémonos de hucia

et à la fin, le *villancico* dont les paroles sont:

Ninguno cierre las puertas;

Voir la musique de ces deux pièces N[os] I et II du texte musical.

Dans l'Eglogue qui commence par: *Carnal fuera!*: *Carnal fuera!* «représentée la nuit même de Antruejo ou Carnestollendas», les pâtres *Bencito* et *Bras Lloriente* et *Pedruelo*, chantent de même le *villancico* final sur les paroles:

Hoy comamos y bebamos

Voir la musique du N[o] III.

Comme on le voit, la musique n'était pas une nouveauté au théâtre à l'époque de Juan del Encina, de ses prédécesseurs et de ses continuateurs immédiats. L'antique Grèce ne sépara pas la poésie scénique de l'élément musical, du moins jusqu'à la décadence de l'époque Alexandrine. Le Moyen âge ne sépara pas non plus ces deux agents, et à côté du drame liturgique chanté, nous offre la *villanesca*, le *villancico* ou le *cantarcillo* inspirés dans la forme populaire. La renaissance du théâtre profane vers le début du XVI[e] siècle accentua particulièrement en Italie les efforts faits pour resserrer l'alliance entre la poésie et la musique, cette alliance se manifestant par l'interpolation d'intermèdes de chant dans la comédie et l'introduction de chœurs dans la tragédie conforme à la tradition classique.

4) Ils ont une extrême importance pour l'histoire de la musique nationale espagnole, les *Farsas*, *Eglogas* et *Diálogos* de Juan del Encina et Lúcas Fernandez, les plus connus et jusqu'à présent les plus purs représentants de la musique de ce genre; pièces où la musique et la poésie finissent par se mélanger en *villancicos* ou *diálogos* chantés comme celui de Lúcas Fernandez. Ces premiers efforts vers la *zarzuela* ne sont certainement que divertissements poétiques, ornements de l'action au moyen du chant, mais là s'établissent les premiers essais de ce genre de spectacles, et je m'exprime ainsi, considérant comme évident que de tels essais ne conduisent pas à cette manifestation plus complète, en quelque sorte homogène, le drame lyrique, encore loin à cette époque et bien différent d'origines.

à se séparer du chant, auxiliaire si efficace de toute représentation scénique, dès les premières origines du théâtre moderne»; ce sont des *Zarzuelas*, définitives et parfaites *Zarzuelas*, ayant toute l'amplitude et le développement auxquels tendait et se prêtait cette forme de spectacle, lorsque s'en empara le génie de Lope de Vega y Carpio (1562—1635), avec l'admirable sens qu'il avait du pouvoir mélodieux de la parole, pressentant que de sa fusion avec la musique dépendait le caractère de tout un pur drame musical; ce sont des *zarzuelas*, de définitives et parfaites zarzuelas, je le répète, *La selva sin amor* (la forêt sans amour) de Lope, ainsi que les *Pastorales*, *Fiestas*, ou comme l'on voudra les nommer, de Calderon: *El laurel de Apolo*, *La purpura de la rosa*, *El jardin de Falerina*, etc.

C'est *zarzuela* et non *opéra* que j'ai appelé la première, les nuées se dissipant qui obscurcissaient notre histoire musicale du XVII^{e} siècle; les heureuses découvertes d'à présent permettent d'affirmer que, pendant ce siècle, il existait en Espagne une forme de drame musical qui n'était point une servile imitation du style italien, et que, dès le second tiers de ce siècle, notre nationalité musicale commença à se dégager, en créant sur la base du chant populaire les superbes et distingués *Tonos* et *Tonadas* des *Zarzuelas* de Vega Carpio et de Calderon, germes de la *tonadilla* du XVIII^{e} siècle et de la *Zarzuela* contemporaine dans ce qu'elle a de plus indigène.

La selva sin amor, n'appartient pas au genre exotique appelé opéra, et quoique nous ignorions sa musique, il nous est facile de deviner son caractère par le fragment que nous possédons du *Jardin de Falerina*, dont la représentation, comme nous savons, date de 1629[1]). Précisément l'*Egloga-Pastoral*, ainsi intitulée par Lope, «chantée à S. M. pour les fêtes de sa guérison», fut publiée pour la première fois en 1630 dans le «*Laurel de Apolo*», avec d'autres poèmes (Madrid par Juan Gonzalez) et représentée un an avant, c'est-à-dire en 1629.

* * *

Sur la date et les autres particularités de cette pièce curieuse le maître Don Francisco Asenjo Barbieri écrivit avec son intelligence habituelle, mais des préoccupations singulières, un substantiel Prologue (sorte d'étude sur les origines du drame lyrique en Espagne) à la «Chronique de l'Opéra Italien à Madrid, depuis 1738 jusqu'à nos jours», de Don Luis Carmena y Millàn[2]).

Il est bon de prendre note des paragraphes concernant la question qui reste à éclaircir ici, car ils me donneront matière à quelques observations décisives, basées sur mes récents travaux.

D'ores et déjà, quatre ordres d'idées s'imposent. Pour les exposer méthodiquement sans m'éloigner du sujet, je les résumerai en ces termes:

1º *L'Eglogue* pastorale de Lope, *La selva sin amor*, put-elle être entièrement chantée?

2º Dans quel genre de musique fut-elle composée?

3º Le compositeur de la musique fut-il espagnol ou étranger?

4º Pourquoi la forme de chant mélangé de dialogue fut-elle prisée et persista-t-elle, principalement en Espagne et en France?

* * *

1) Voir, dans l'article précédent, la page 47.

2) Madrid, Imprimerie de Manuel Minuesa de los Rios, 1878.

Barbieri écrit dans le Prologue cité:

«Lope de Vega, non satisfait de donner une si grande part à la musique dans ses œuvres, finit par écrire un vrai *libretto' d'opéra*, une *Egloga Pastoral* intitulée *La selva sin amor* qui *fut intégralement mise en musique* et exécutée au Palais Royal l'an 1629». Un «véritable opéra», l'appelle-t-il plus loin, «et le premier d'Espagne» ajoute-t-il, soulignant ces paroles, «c'est-à-dire un spectacle dramatique *tout chanté*» 1).

Barbieri croyait que les drames liturgiques du Moyen Âge représentés, chantés ou même dansés 2) dans les Eglises d'Espagne formaient une «sorte d'opéra», et que c'était aussi «un véritable opéra religieux» la représentation liturgique que je mentionnai dans mon article antérieur, intitulé *El Tránsito y la Asuncion de la Virgen* 3), représentée avec ses trucs habituels et chantée intégralement depuis une époque lointaine en l'Eglise d'Elche (Alicante) les 14 et 15 du mois d'Août de chaque année 4).

Si *La Selva sin amor*, décidément opéra pour Barbieri, fut en entier chantée, pourquoi ne comptait-on pas, dans le nombre des opéras antérieurs, fort antérieurs sûrement à l'*Egloga pastoral* de Lope, le *Diálogo para cantar fait par Lucas Fernandez* sur «quien te hizo, Juan, pastor (Jean, qui t'a fait pâtre 5)» dans lequel on introduisait le même *Juan pastor* (pâtre Jean) et un autre appelé *Bras*?

Le *Diálogo* de Lúcas Fernandez est entièrement chanté et cependant celui qui oserait l'appeler opéra dans le sens rigoureux du mot serait dans l'erreur, de même que celui qui prétendrait rattacher au même genre de spectacle ces *Bailes*, *Mojigangas*, *Jácaras* et *Entremeses*, si nombreux au XVII^e siècle, «entièrement chantés depuis le commencement jusqu'à la fin», du précieux licencié Lúis Quiñones de Benavente et de l'ingénieux Don Gil de Armesto y Castro, pour ne citer que ces deux fameux intermédistes 6).

Cette singulière préoccupation avec laquelle il dut ses meilleurs triomphes à l'unique spectacle réellement indigène de l'Espagne 7) amena Barbieri à l'effort bizarre de chercher à outrance et de voir partout des «sortes d'opéras» et des opéras entiers et réels aussi bien parmi ces manifestations artistiques du lointain passé où l'on n'apercevait pas en-

---

1) Page XV, loc. cit.

2) Il existe encore à Seville et à Jaca, les bals de *los seises* (enfants qui dansent mêlant danses avec chants) lors de certaines fêtes célébrées dans les cathédrales de ces villes.

3) Le trépas et l'Ascension de la Vierge.

4) Dans les pages de cette publication, j'ai étudié avec une grande extension le drame liturgique en question: voyez *La Festa d'Elche* etc. pages 203 et suivantes.

5) Imprimé en l'an 1514.

6) Voir précédente étude, page 54.

7) Barbieri (1823—1894) écrivit soixante dix et quelques zarzuelas et seulement un opéra, bouffe du reste, *Il Buontempone*, en sa jeunesse.

core la rénovation du sentiment personnel et de l'expression dramatique en musique[1]) que là où réellement et positivement se rencontrent les *zarzuelas* avec leur forme, leurs tendances et même le titre dont les auteurs les ont baptisées.

De la liste de livrets *imprimés*, «d'opéras espagnols composés dans le style italien», présentée par Barbieri dans le Prologue en question, comme preuve irrécusable de la si grande influence que de jour en jour la musique italienne exerçait sur le goût des *madrileños*», il résulte que plus de la moitié de ceux qui figurent sur cette liste, quoique qualifiés *opéras*, sont positivement des *Zarzuelas*.

Voyons-les:

«*Angélica y Medoro, opéra scénique* dans le style italien, chanté par les comiques espagnols au théâtre du Buen Retiro en l'an 1722»;

Le texte est de Cañizares. Barbieri l'appelle *opéra scénique* et Don Cayetano Alberto de la Barrera l'appelle *Zarzuela* (*Catalogue bibliographique et biographique du théâtre antique espagnol*).

Il fut chanté — ajoute-t-il, — par les comiques espagnols au théâtre du Buen Retiro, en l'an 1724. La musique serait-elle du collaborateur obligé de Cañizares, le maestro Coradini?

«*Fieras afemina Amor*, Zarzuela à l'italienne, livret de Cañizares chantée au Retiro par les comiques espagnols en 1724».

Il y a un *livret* imprimé de la *Loa* pour cette *Zarzuela*. Il s'intitule: *Loa para la comedia de «Fieras afemina Amor» . . . que se representó en el coliseo del Buen Retiro, en celebridad de la Real Aclamación del Rey Nuestro Senor Don Luis I. que Dios guarde, el dia 17 de Abril de 1724*[2]). (Je connais une autre édition de la même année, à Madrid, par Manuel Roman). Ordre de la représentation: *Fieras afemina Amor* . . . Première Journée; *Entremès del hostelero*[3]); Seconde Journée; *Baile con canto*[4]), par Francisca de Castro, Maria de San Miguel, Rosa Rodriguez.

«*Con Amor no hay libertad*, mélodrame harmonique, musique de Don Francisco Coradini, chantée par la troupe de Juana Orozco, au théâtre de la Cruz en 1734».

Barrera (loc. cit.) l'appelle *Drame musical* et ajoute: «il fut représenté au Coliseo de la Cruz, pour le Carnaval de 1731».

«*Milagro es hallar verdad*, livret de Cañizares, musique de Coradini, chantée par la troupe de Manuel de San Miguel au théâtre du Prince en 1732».

---

1) «Dans ce sens — dit Mr Menèndez y Pelayo dans les «Observations préliminaires» du livre V des *Œuvres de Lope de Vega* (Madrid, 1895) — il est clair que les maîtres religieux du milieu du XVIe siècle, les Palestrina et les Victoria, sont les précurseurs de l'art profane dans ce qu'il a de plus passionné et de plus profond. Dès qu'il exista une expression musicale de la vie intérieure appliquée à la plus sublime des tragédies, de ce fait naquit la musique dramatique, qui résonna pour la première fois sous les voûtes du temple sous la forme déguisée des *motets* et des *répons*».

2) Qui fut représentée au Colisée du Buen Retiro pour célébrer la nomination du Roi Notre Seigneur Don Luis I que Dieu garde, le jour du 17 Avril 1724.

3) Intermède de *l'hostelero*.

4) Ballet avec chant.

Zarzuela; 1732, selon Barrera.

«*Por conseguir la deidad entregarse al precipicio Zarzuela* de Don José de Bustamante, musique de Don Juan Diego Lana, chantée par la troupe de Juano Orozco au théâtre de la Cruz en 1733».

Barrera signale l'œuvre en ces termes:

«*Por conseguir la deidad, entregarse al precipicio*, Zarzuela en deux actes, exécutée au théâtre de la Cruz le 5 Décembre 1733; musique de Don Diego Lana».

«*La cautela en la amistad*, *opéra* espagnol de Don Juan Agramont y Toledo, musique de Don Francisco Corselli, chantée seulement, par les femmes de la troupe de la Cruz et du Principe, au théâtre des los Caños del Peral en 1735».

Barrera écrit sur cette édition: «*La Cautela en la amistad y Robo de las Sabinas* [1]), *Zarzuela* — Madrid 1735».

«*Trajano en Dacia*, opéra espagnol d'*un génio madrileño*, musique de Coradini, chantée seulement par les femmes des troupes espagnoles, au théâtre de la Cruz en 1735».

Est-ce réellement un opéra comme Barbieri le veut, «*Por amor y por lealtad*, opéra espagnol de Don Vicente Camacho, musique de Don Juan Bantista Mele, chantée par les comiques espagnols au théâtre de la Cruz en 1736»?

Barrera donne comme indication du livret:

«*Por amor y lealtad ò Demetrio en Siria*, *Fiesta Real*, Madrid 1736».

«*Dar el ser el hijo al padre*, *opéra* espagnol, musique de Coradini, chantée seulement par les femmes au théâtre du Principe, 1736».

Le même doute se présente: Zarzuela ou opéra?

«*El ser noble es obrar bien*, *opéra* espagnol, livret d'un *Amateur*, musique de Coradini, chantée seulement par les femmes espagnoles du théâtre de los Caños en 1737».

Barrera souligne: «*Et ser noble es obrar bien*, *drama musical*. Madrid 1736».

«*Amor constancia y mujer*, *opéra* espagnol, musique de Don Juan Bautista Mele, chantée par les femmes espagnoles du théâtre de los Caños en 1737».

Comme œuvre anonyme, Barrera cite seulement le titre:

«La *Casandra*, *opéra* espagnol, musique de Don Mateo de la Roca, chantée par les femmes du théâtre de la Cruz, en 1737».

C'est réellement, une *Zarzuela*, pas mal écrite, certes, un «drame harmonique» comme on disait alors. Je ne connais pas son auteur. Le livret, en deux actes, imprimé à Madrid, porte:

«*La Casandra*, *drame harmonique* qui fut exécuté au Colisée de la Cruz en cette année de 1737. Ecrit par un génie de la cour, mis en musique par Don Matheo de la Roca [2])».

1) *La ruse en amitié et l'Enlèvement des Sabines.*

2) Interlocuteurs: *Casandra*, princesse de Troie, Francisca de Castro: *Corebo*, prince de Libia, Isabel Vela; *Erifile*, cousine de *Casandra*, Maria Antonia de Castro; *Priamo*, roi de Troie, Juana Orozco; *Ayax*, roi des Locrenses, Rita Orozco; *Antenor*, capitaine, Bernardo de Villa; *Dorela*, Rosa Rodriguez.

Œuvre écrite en vers de onze syllabes alternant avec des vers de sept; les *airs* sur une variété de mètres dits de arte menor.

«*El oráculo infalible,* opéra espagnol, musique de Don Juan Sisi Maestres, chanté seulement par les femmes du théâtre de la Cruz, en 1738».

J'ignore l'auteur du texte et Barrera, comme pour les œuvres anonymes, indique seulement l'année de l'édition.

* * *

Après les affirmations d'ensemble sur le genre de musique, «véritable livret d'opéra» auquel, selon Barbieri, appartient l'Eglogue pastorale de Lope, il copie ce que celui-ci écrivait textuellement dans la Dédicace à l'Amiral de Castilla, en publiant, l'année 1630, *La selva sin amor*, représentée comme nous savons, l'année précédente.

Après avoir fait mention de ces dates, Mr Menéndez y Pelayo dit dans ses *Observations* déjà citées:

«En 1629, il y avait déjà plus de trente ans qu'existait le drame musical italien, à parler rigoureusement, sans compter les précédents plus lointains, qui remontent presque à l'époque de la rénovation du sentiment personnel et de l'expression dramatique dans la musique. . . La venue du drame musical profane fut préparée, en outre, par certaines formes déjà rigoureusement théâtrales, quoique fort différentes de l'opéra par la structure, plus notable et plus étendue étant celle du *Madrigal* polyphonique, qui triompha dans le Nord de l'Italie jusqu'à l'apparition de Monteverde, et qui conduisit Horacio Vecchi de Modène à la singulière création de ce qu'on appela la *Comédie harmonique*, interprêtée par des acteurs invisibles et des acteurs récitants qui servaient seulement à dire le prologue et annoncer les sujets des scènes, en donnant, pour ainsi dire, le programme de la fête.

«Mais autre chose est la symphonie dramatique (par exemple les œuvres modernes de Berlioz), et autre chose bien différente l'opéra dont on ne peut nier la nuissance à Florence sur la fin du XVIe siècle, grâce à l'initiative d'humanistes et de littérateurs aussi bien que de musiciens, et avec une inspiration, sans doute chimérique, mais très féconde en sa témérité même, celle de restaurer la tragédie grecque, etc» . . .

En continuant ainsi, Mr Menéndez y Pelayo fait l'histoire de ce mouvement suivant le livre de l'un des plus récents et des mieux informés chercheurs des origines de l'opéra, Mr Romain Rolland[1]). En 1629 donc, comme nous avons dit, Lope avait fait représenter l'Eglogue pastorale, publiée l'année suivante. La *Dédicace*[2]) en question est bien connue du lecteur, ainsi que la question controversée sur l'Eglogue qui se représentait *chantée* (Lope ne dit pas *entièrement chantée*, et il est opportun de le noter) devant leurs Majestés et Altesses; *chose nouvelle en Espagne*, non parce qu'elle se représentait en partie chantée, alors que d'autres pièces avaient été représentées chantées et même *entièrement chantées*, antérieurement, mais, comme déjà je l'ai dit en la précédente étude, à cause de «la machinerie théâtrale combinée par Cosme Lotti, ingénieur florentin»,

---

1) Les origines du théâtre lyrique moderne . . . Paris, Thorin 1895.
2) Voyez dans l'article antérieur (page 53) un extrait de cette dédicace.

etc. Je n'ai pas à insister là-dessus, puisque j'ai déjà indiqué que dans la Dédicace on ne parle pas de «chose nouvelle en Espagne» pour le style littéraire et musical[1]) d'une représentation comme celle de l'Eglogue, mais de «chose nouvelle» comme décorations théâtrales, trucs, mise en scène pure, art nouveau en somme, importé d'Italie par l'ingénieur florentin, — un maître, à ce qu'il paraît pour cette «mer en perspective», ces machineries à l'aide desquelles «se mouvaient» les personnages de l'action, ces apparitions et transformations dont parle Lope de Vega avec son enfantine et naïve admiration.

Maintenant, si à propos de ce que je viens d'exprimer on me demandait: Aurait-elle pu être intégralement chantée, *toute* l'Eglogue de Lope? Je répondrais décidément non. La structure littéraire du livret accuse qu'il ne put être chanté, et l'extension démesurée de certains dialogues, sans compter la métrique des vers, le démontrent aussi.

On peut signaler nettement les vers en strophes qui furent tous *chantés*, et les vers libres *parlés*, qui ne pouvaient être chantés ni sous forme *d'ariettes* ni en ce qu'on appelle *récitatifs*.

Le premier dialogue entre *Venus* et *Amor* ne put, ainsi, être chanté, ni dans l'une ni dans l'autre forme. Le parallélisme des quatre strophes de la scène suivante entre *Silvio* et *Filis* dénote bien clairement que ces strophes étaient chantées. Je parle de ces quatre strophes entre les deux personnages:

Silvio.
Verdes, altos laureles . . .

Filis.
Verde bosque sombrio . . .

Silvio.
Yo soy, Amor ingrato . . .

Filis.
Yo quien no ha pagado . . .

Suivent 108 vers *parlés* entre *Silvio* et *Filis* et encore 21 *parlés* aussi, entre *Jacinto* et *Silvio* qui servent comme d'introduction aux strophes, de treize vers chacune, qu'on devait chanter intégralement, et qui commencent anisi:

Jacinto.
De las helades nieves . . .

Silvio.
Quedé sin vida en viendo . . .

1) *La Selva sin amor* offrait cependant une *nouveauté* musicale. Si on veut chercher une origine illustre à l'orchestre invisible de nos jours, qu'on se rappelle *la selva sin amor*, pour la représentation de laquelle Lope de Vega, suivant sans le savoir probablement le précédent d'Emilio de' Cavalieri, s'arrangea pour que les musiciens occupassent la première partie du théâtre «sans être vus», invention déjà *vieille* que Grétry conseilla dans ses *Mémoires* en décrivant son théâtre idéal, et que plus tard, Wagner devait adopter en son théâtre de Bayreuth.

Jacinto.
Pregunto à los pastores.

Silvio.
Son todas esas fuentes.

La structure de ces strophes est en tout semblable à celles de *Silvio* et *Filis* dans la scène précédente.

Suit un dialogue *parlé* entre *Jacinto* et *Silvio*: 38 vers. En continuant vient le *Coro de los tres Amores* tout chanté, je suppose.

Survient le personnage *Amor*, qui récite un monologue de 48 vers, continué par le *Chœur* (chanté) de *las dos juntas* (*Filis* et *Flora*) et *Amor*, — un terzettino, comme nous dirions aujourd'hui.

Dialogue *parlé* de 50 vers entre *Filis*, *Flora* et *Amor*.

Autre dialogue *parlé*, de 64 vers, entre *Filis*, *Flora*, *Jacinto*, *Silvio* et *Amor*.

Un autre *idem* de 10 vers entre *Manzanares* et *Amor*.

Un autre *idem* de 40 vers, entre *Manzanares*, *Amor*, *Jacinto*, *Silvio*, *Filis*, *Flora* et *Venus*; et l'Eglogue se termine, comme le fait remarquer l'auteur, avec un *Coro de todos*, un *ensemble* dirions-nous aujourd'hui.

En réalité, donc, seules pouvaient être chantées les strophes de *Silvio* et *Filis*, les 4 de *Jacinto* et *Silvio*, le *Chœur* (appelons-le comme le veut Lope) de *los tres Amores*, le *Chœur de Filis, Flora et Amor*, et *le Coro de todos* du final de l'Eglogue.

A quelle classe de musique, faute de connaître l'original, devons-nous supposer qu'appartiennent ces *cinq* pièces?

A la seule qui régnait alors, le genre choral, sans se séparer, ni peu ni beaucoup des formes polyphoniques profanes courantes; dans les exemples de l'étude présente, comme en ceux de la précédente, ces formes abondent, et il est inutile d'en signaler encore. Quant à la musique des strophes (à 2, à 3 et à plusieurs voix, puisque dans l'Eglogue il n'y en a pas à *une* voix) elle appartiendrait, sans aucun doute, à celle qui, en s'éloignant de l'antique pratique, s'assimilait peu à peu les linéaments de formes archaïques chantantes des parties vocales saillantes et vibrantes de la polyphonie même, et qui tendait à exprimer, disons mieux, à pouvoir exprimer une idée musicale, au moyen de la mélodie pure. Pour le premier cas (formes chorales) à part les généralités indiquées ci-dessus, nous avons, comme point de vérification et de confrontation, les cas particuliers du *Cuatro* de la comédie *El jardin de Falerina*[1]) exé-

1) *El jardin de Falerina* représentation en deux journées, de Don Pedro Calderon de la Barca (1600—1681) fut écrite en 1629 au plus tard, et représentée, semble-t-il, la même année, dans la *Fête* qui fut donnée à Leurs Majestés dans le Royal Séjour de la Zarzuela. Il résulte de certains vers que l'œuvre est antérieure à la naissance du prince Don Baltasar Carlos, qui eut lieu le 17 Octobre 1629.

cuté la même année que *La Selva sin Amor*, les deux fragments de la *Comedia de San Alejos*[1]) le *lamento* de la Comedia de Calderon: *Darlo todo y no dar nada*[2]), le *Cuatro* de la *Comedia de las Navas*[3]) et les deux fragments de *El Austria en Jerusalem*[4]).

Pour le second cas (en forme de strophes à solo, à duo, etc. chantées) nous avons, aussi, comme point de vérification et de confrontation certaines pièces publiées dans l'étude précédente et celles que nous insérons dans la présente, sans entrer dans le détail d'indications techniques spéciales[5]).

* * *

Les personnages et chœur qui chantent dans la première journée, sont: *Scène III: Musiciens, Falerina, Bradamante.* Dans la seconde journée: *Scène VIII. Chœur de femmes* (à l'intérieur).

Scène IX. Rugero et *Chœur, Falerina* et *Chœur de Nymphes.*

A cette scène correspond le fragment mis en musique par le maître José Peyro (voyez No IV des exemples de musique) et dont les paroles disent:

¡, Ay misero de ti
Que lo feliz desdeñas
Y eliges lo infeliz!
¡Ay misero de ti!

Scène XVIII. Chœur de Nymphes (chanté à l'intérieur), *Tous* (les personnages) et les Nymphes.

Scène XIX. Les Nymphes (à l'intérieur) — *Roldan* et les Nymphes (celles-ci à l'intérieur).

1) Voir la musique de ces deux fragments au No V, a), b). La comédie est de Moreto, comme nous le dit l'étude antérieure. Sur cette pièce Don Francisco de Quevedo, écrit (*Vida del Buscon* seconde partie, chap. IX): «Je commençai à représenter un morceau de la comédie de San Alejo dont je me souvenais *depuis mon enfance*». Il est probable qu'elle fut distincte de celle de Moreto, et d'une autre connue de Calleja à laquelle fait allusion Quevedo. La comédie de Moreto commence par le chant, *De su propia resistencia* que nous omettons pour abréger. A la même œuvre appartiennent les fragments Nos VI et VIII publiés dans la précédente étude.

2) Voir plus loin (No XXI, 6) la musique de ce quatuor.

3) La musique No VI est aussi du maître Peyró. Je crois que la *Comedia de las Navas*, devait être intitulée: *El rey Don Alfonso el Bueno ò la batalla de las Navas.* Elle appartient à Don Pedro de Lanini y Sagredo, poète qui vécut à Madrid à la fin du XVIIe siècle et atteignit quelques années du siècle suivant, étant à la cour censeur de comédies.

4) La musique de ces deux fragments, voir No VII, a) et b) est du maître Miguel Ferrer. Le livret est de Don Francisco Antonio de Bances Candamo.

Le fragment a) appartient à la première journée, Scène II; personnages: *Jérémie* vieillard et *Jérusalem*, dame, «en el traje turquesco, con cadenas (en costume turc, avec des chaînes)». Les deux chantent «sonando las sordinas»

¡Ay, misera de ti, Jerusalem . . .

alternant avec une voix (de l'intérieur) qui répète le refrain, pendant que *Federico* (de Souabe, roi de Naples) et *Jérémie* entonnent un bref dialogue.

Le fragment b) appartient à la troisième Journée: «Au son de *cajas* et de clarines, voix et musique (chœurs), sur les côtés se découvrent les monts: d'un côté se trouvent *Federico*, *Manfredo* et *Leopoldo* (Duc d'Autriche): de l'autre, le *Roi* de Jérusalem, *Alfonso* de Portugal, etc)»

5) Voir ce qui est signalé du No VIII jusqu'au XV inclus.

No VIII. Fragment de Comédie du Retiro, de Juan de Navas. Il fut harpiste à la Chapelle Royale depuis la seconde moitié du XVIIe siècle.

No IX, a) Duo de *Amor* et *Mercurio* de la Zarzuela de Don Luis Vélez de Guevara, intitulée *Los celos hacen estrellas ó el amor hace prodigios*, musique de Juan Hidalgo. C'était aussi un «musicien de harpe» de la Chapelle Royale, à la fin de la première moitié du XVIIe siècle.

Arrivés à ce point de notre étude, nous aurions vraiment envie, en guise d'illustration, d'ouvrir une parenthèse destinée à établir la différence entre l'histrion antique et l'acteur moderne. Nous ne résistons pas au désir de dire quatre mots à ce sujet. L'acteur moderne, simplement acteur ou chanteur, déclame simplement (comédie, drame, tragédie) ou chante (opéra, drame lyrique), à part les cas spéciaux où il déclame (*parle*) et chante (opéra comique, zarzuela, etc.). Il a son champ d'action aussi borné que les genres dans lesquels il exerce ses facultés théâtrales. Mais ce pauvre histrion antique qui dut exercer tous les genres, la déclamation comme le chant, la chorégraphie comme la pantomime, pourvoir aux accessoires comme à la décoration, n'est-il pas véritablement digne de compassion, et même de respect, quand on pense que lui, ignoré, proscrit de la société, objet de moquerie et de dérision pour qui n'était pas encore venu le temps d'affranchissement de la personnalité, quand on pense enfin, qu'il fut, comme on dit vulgairement, celui qui nous élevait les poules?

Dans une liste de troupe publiée dans la précédente étude, nous avons pu noter les différentes *habiletés* que possédaient les comiques des troupes espagnoles, presque toujours en courses ou pérégrinations et accomplissant avec le même dévoûment un lavage de vaisselle qu'un balayage. Les *représentants* (acteurs) ou comiques s'entendaient par document notarié avec les *auteurs de comédies* (impresarios) pour «travailler aux ballets et danses selon la nécessité», pour «représenter ce qu'on leur commandait, en chantant sur la musique», pour «s'employer au chant, à la représentation, et prendre part aux intermèdes», pour «représenter et danser», pour «figurer à jours déterminés les apparitions des *Autos* que l'auteur de comédies *Tal* doit faire cette année (1608) et pour exécuter la peinture des décors dans lesquels ces *autos* doivent être représentés», «pour aller à la ville de X... et donner en un jour (Lundi, Mardi ou Mercredi de l'octave de la Fête-Dieu de cette année, 1614) deux représentations, une comédie religieuse le matin et une autre profane, le soir, avec ses bals et intermèdes, ... la comédie étant *La honra hurtada* et

---

N° IX b) Ce *solo* de la même œuvre et du même auteur, commence la troisième journée de la Zarzuela en question.

N° X: *El Zarambeque* ballet d'auteur inconnu, fut chanté et dansé dans la *Loa* de la Comédie *Las Amazonas*, représentée à Madrid le 7 Février 1655.

N° XI: *Tonada à solo*, de Juan de Navas.

N° XII: *Tonada à solo* du même auteur.

N° XIII: *Tonada à solo* de Francisco Monjo. On ne sait rien de cet auteur, sinon qu'il vécut au milieu du XVII[e] siècle.

N° XIV: Tonada à solo de Francisco Berxes. De cet auteur *hardi*, venu à la même époque on ignore tout aussi. On le nomme hardi à cause de ses géniales innovations chromatiques.

N° X: *Passacaille* de José Marin, auteur qui nous est déjà connu depuis la précédente étude. Sa *Passacaille* a une grande ressemblance avec l'une des diverses formes populaires dansantes du *vito* moderne.

ne devant être représentée auparavant en aucun pays de l'entour»; pour que l'*acteur* de la troupe de *Tal*, tout en jouant ce qu'on lui demanderait «s'occupe de la perception à la porte et du transport», pour que l'*acteur* et *danseur* «joue, mime et danse ce que l'auteur lui commanderait» . . . Mais que citer de plus sur les conventions et obligations entre auteurs et acteurs afin de préciser toutes les *habiletés* requises du malheureux histrion de jadis? Il nous suffit de nous arrêter sur un document de la vie de l'acteur Luis de Quiñones, pour qu'en une seule personne nous trouvions réunies toutes les *habiletés* que devait posséder l'histrion de comédies. Ce document est un «engagement entre Pedro Valdès (1616), auteur de comédies, l'un de ceux nommés par Sa Majesté, et Luis de Quiñones, musicien et acteur», pour celui-ci s'utiliser en la troupe du premier «à chanter seul ou accompagné», en même temps que composer de la musique selon le talent qu'on lui connaissait, danser, et mimer . . . Et si à part tout cela, qui n'était pourtant pas peu de chose, on lui demandait «de s'occuper de la perception à la porte et du transport», de peindre les décors, et d'aller par les villes à la recherche d'engagements ou d'avances d'argent et d'espèces pour la troupe, de faire l'office de garderobe, de préparer le théâtre, et de faire les apparitions dans les comédies où c'était nécessaire «moyennant quatre réaux (*reales*) de fixe et cinq par représentation», le bon Quiñones pouvait s'écrier avec plus d'amertume, et certes avec plus de raison, que Rossini: *Excusez du peu*!

* * *

Les dialogues de *La selva sin amor* pouvaient-ils être une imitation du style *récitatif* italien?

Pas plus une imitation qu'une application de ce style, puisque, à part que le genre et la forme littéraire du livret de l'Eglogue et la structure de ces dialogues excluaient une telle application, les musiciens de cette époque ne possédaient pas de ressources musicales suffisamment développées pour donner «*un andamento vivo abbastanza, in modo da tenere un posto di mezzo tra i movimenti lenti et mesurati della melodia e la rapidità dell orazione*», comme dit Peri dans l'*Aviso ai lettori*, placé en tête de la partition d'*Euridice* (représentée, comme on sait, dans le Palais Pitti de Florence, pour célébrer les noces de Marie de Médicis et Henri IV, le 6 Octobre 1600) ce qui a tant de valeur comme affirmation; l'auteur inconnu de la prétendue musique des dialogues de la *Selva sin Amor*, ne disposait pas d'un *andamento vivo abbastanza* pour l'appliquer à ces tirades extraordinaires, à ces dialogues, atteignant 379 vers, sauf erreur, à moins de prolonger démesurément la durée du spectacle. En outre, le style *récitatif* des *monodistes* florentins de cette époque, le même que celui de leurs continuateurs immédiats, est plutôt qu'un *récitatif*, une récitation qui se distingue par sa monotonie et son caractère de

mélopée liturgique, comme en les *tonus lectioni* pour ainsi dire, où apparaît, de loin en loin, un fragment rythmique un peu plus accentué, les limites entre le *récitatif* et le chant caractérisé n'étant pas toujours discernables, car entre ces deux formes la mélodie se meut, communément, d'une manière indécise.

On peut rappeler ici ce que le savant maître Gevaert (*Gloires de l'Italie*) affirme à peu près en ces termes:

«Ces compositeurs monodistes antérieurs à Carissimi (1604—1674) et Cavalli (1599—1676) ne connaissent d'autre procédé (de *andamento vivo abbastanza*) que la récitation alternée avec superposition des motifs mélodiques. En même temps que le savant développement de la phrase, qu'on admire déjà dans les maîtres du XVIII^e siècle, les florentins les plus anciens et leurs continuateurs immédiats, sauf exceptions capitales, connaissaient seulement l'art de faire succéder les cadences parfaites les unes aux autres. C'est un style contraire à tout genre de perspective, calme, sans mouvement dramatique».

En outre, pour le cas qui nous occupe, ni Lope de Vega Carpio, ni Calderon de la Barca, ne pouvaient appliquer les procédés d'une déclamation musicale étrangère au genre de spectacle qu'ils préconisèrent et jusqu'à un certain point, créèrent, comme correspondant au génie d'une nation, parce qu'ils comprirent que la récitation musicale devait être différente selon la langue, comme l'accent naturel.

Ils se conformèrent au génie de la nation, en observant que la délicatesse de l'ouïe, l'ouïe même ou le goût musical, se formaient d'après les sons naturels de la langue de chaque pays, et que la déclamation chantée était inutile, car l'expression musicale des sentiments était le chant et chantait d'elle-même en l'accent naturel et les naturelles tonalités de la poésie ultrapoétique conçue par eux, poésie qui déjà, sans l'aide ou l'intervention de la musique, renfermait toutes les qualités de déclamation réclamées par les nécessités théâtrales.

* * *

Le compositeur de la musique de l'Eglogue de Lope fut-il espagnol ou étranger?

Puisque «ce spectacle de cour — a-t-on dit — entièrement nouveau en Espagne, était une copie ou imitation de l'opéra courtisan ou aristocratique de l'Italie (je ne redirai pas les arguments opposés à ces mots de copie ou imitation), et qu'un ingénieur florentin fit la machinerie du théâtre et les décorations, il est probable et même presque sûr qu'un autre italien fit la partition».

Quoique dans le cas qui se débat ici, il serait complètement indifférent que l'auteur de la musique de l'Eglogue de Lope eût été italien ou espagnol, on ne s'explique pas bien que la machinerie théâtrale que fit construire l'ingénieur florentin, ait suscité comme conséquence, indispen-

sable et obligatoire, l'intervention d'un musicien italien, étant donné qu'il ne manquait pas en Espagne de musiciens de valeur qui s'en fussent tirés avec autant de bravoure et de pompe qu'ils en montrèrent en telles occasions de non moindre difficulté. Tels étaient Peyrò, les Ferrer, les Patiño, Navas, Hidalgo, Marin, Córrea etc., maîtres déjà connus du lecteur, qui auraient pu écrire la musique de l'Eglogue, ou bien les maîtres qui se trouvaient alors au service de la Chapelle Royale ou en d'autres maîtrises, Francisco Clavijo (fils du fameux Bernardo), Sebastian Martinez Verdugo, Sebastian Aguilera de Heredia, Gabriel Diaz, tant vanté par Lope lui-même qui lui dédia sa comédie *Carlos V en Francia*, et d'autres auteurs que je ne mentionne pas, qui auraient également pu écrire cette musique avec non moins de brio et de savoir.

Il n'apparaît alors en Espagne aucun nom de maître italien qui ait eu de l'influence comme compositeur militant dans les représentations théâtrales, écrivant de la musique dramatique. Du moins s'il y en eut quelqu'un, de plus ou moins haute valeur, et j'en doute fort, le nom n'en est pas connu jusqu'à présent, et il est peu vraisemblable qu'il ait marqué quelque empreinte, alors qu'il demeure totalement ignoré. Au début du XVII^e siècle il ne s'évoque pas d'autres noms de musiciens italiens que ceux de Pichinini, joueur de théorbe et chanteur de la Chapelle Royale de Esteban Limido, violoniste, et d'autres «musiciens d'instruments», peu nombreux, appartenant à la même nation et employés au service musical de ladite Chapelle. Esteban Limido publia en 1664 un livre d'*Harmonies spirituelles*, un genre de cantates, mais il n'écrivit rien que je sache, pour le théâtre espagnol.

Ce fut une grande chance pour l'Espagne, durant la grande invasion artistique néerlandaise inaugurée par Philippe le Beau dès l'époque de son premier voyage parmi cette nation (1501), qu'elle ait pu conserver son indépendance dans le genre musical religieux, et que les écoles néerlandaise et espagnole aient pu coexister, conservant chacune son hégémonie et ses tendances artistiques propres. Et ce fut une chance, aussi, et non négligeable, que pour tout ce qui se rapporte à l'art profane, notre nation se trouvât séparée, durant tout le XVII^e siècle, du mouvement d'expansion produit par l'opéra italien, que les disciples de Gabrielli introduisaient en Allemagne, Lulli en France, et qui pénétrait à Londres pour bientôt s'y nationaliser de façon surprenante en la personnalité de Purcell. Je m'exprime ainsi parce que le génie de l'un de ces propagateurs de l'opéra n'eût pas peu contribué à nous détourner d'une forme musicale indigène, comme Lulli, par exemple, détourna la France de celle que Saint-Evremond [1]) avait conçue et que Molière seul eut pu mettre en valeur.

1) Voir *Lettre au Duc de Buckingham*, et, du même St.-Evremond, la comédie *Les Opéras*.

Autant que je puis le savoir, autant que le fait a pu jusqu'à présent être enregistré par l'histoire, en Espagne durant tout le XVII[e] siècle il ne se rencontre pas un disciple de Gabrielli, ni de Lulli, qui tente d'accomplir en notre nation ce qui réussissait en Allemagne, en France et autres cours étrangères. Depuis lors on ne compte plus les maîtres italiens sollicités et protégés par la cour, qui arrivèrent en Espagne peu après l'apparition de la première *compañia de trufaldines*, comme disait le vulgaire, ou de la *troupe italienne* de S. M. Felipe ainsi baptisée par les documents de cour, vers l'an 1703. Les noms des impresarios ou *auteurs* des troupes, Bartoli, Francisco Neri, et ceux des maîtres Coradini, Falconi, Corselli, Mele, Conforto, Landi, Federici et d'autres que j'oublie en ce moment, appartiennent à des artistes secondaires, aussi oubliés en notre pays qu'ils le sont dans leur patrie. En contraste avec ce groupe de médiocres se détachent deux figures d'artistes sympathiques et de réputation méritée, Dominique Scarlatti, fils du glorieux Alexandre, et Louis Boccherini, qui, malgré leur résidence durant un certain temps en Espagne, le premier de 1729 à 1754, le second de 1769 jusqu'à sa mort le 23 Mai 1805, ne purent exercer aucune influence sur le théâtre lyrique espagnol, étant donnée leur condition de compositeurs de *musique de chambre* et de *virtuoses*, condition qui les limitait à la chambre royale alors que l'un et l'autre eussent écrit quelque autre composition de circonstance pour le théâtre, centre militant de plus grande expansion, de vulgarisation artistique plus étendue que la *chambre* des souverains et des princes.

* * *

Nous occupant maintenant de répondre à la question: «Pourquoi la forme de chant entremêlé de dialogue se fixa-t-elle et persista-t-elle ici et en France plus que la forme ou action toute chantée, particulière et caractéristique en Allemagne et en Italie?!» Sans oublier qu'en invoquant les prétendues lois de cette véritable chimère, appelée l'art général, nous tomberions dans un scepticisme plus ou moins intellectuel, nous aborderons la discussion en répétant, avec un écrivain profond[1]), que la question des relations de la musique avec le drame se transforme curieusement, suivant qu'elle se pose en Italie, en Allemagne, en France ou en Espagne.

Au dire de l'auteur cité, le public français s'intéresse, au théâtre, plutôt aux sentiments qu'à l'action et beaucoup plus au but de l'action qu'à l'action elle-même; parce que jusque dans les sentiments eux-mêmes, il cherche le côté pratique et actif, c'est-à-dire le but auquel tend l'action:

»La pure langue de l'âme, l'émotion désintéressée, la musique, le distrairait trop profondément de son objet. Il la relègue volontiers dans l'entr'acte

1) Romain Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, etc.

à titre de repos ou d'amusement ou dans les pièces pompeuses ou plaisantes, au fond indifférentes, comme le grand opéra ou l'opéra comique» . . . «On va voir une tragédie pour être touché: on se rend à l'Opéra par désœuvrement et pour digérer» (Voltaire à Chabanon, 12 février 1768). «Entendre toujours chanter, est une chose bien ennuyeuse» dit Guillaut dans la comédie de Saint-Evremont (*Les Opéras*).

Les préférences du public français ressemblent quelque peu à celles du public espagnol. Calderon l'atteste pour moi par la bouche du personnage *Tristeza*, quand, déjà dans la *Loa* citée pour la Fête de Zarzuela, *La púrpura de la rosa*, *Vulgo* (*Peuple*, personnage) veut inventer une représentation:

Por más señas que ha de ser,
Toda musica; que intenta
Introducir este estilo,
Porque otras naciones vean
Competidos sus primores . . .[1])

et que *Tristeza* répond:

No mira cuanto se arriesga
En que *cólera española*
Sufra toda una comedia
Cantada? . . .[2])

définition plus physiologique que générique, comme je l'ai déjà dit dans la précédente étude, et que commente Yriarte malgré ses goûts pour la musique italienne en disant[3]) que si en notre drame,

Que Zarzuela se llama,

où s'interpole le discours parlé avec duos, chœurs et récitatifs, ce mélange

Si acaso se condena
Disculpa debe de hallar en la española
Natural prontitud acostumbrada
A una rápida accion, de lances llena,
En que la recitada cantinela
Es rémora, tal vez, que no le agrada[4]).

La France et l'Espagne ont suivi en cela une tradition purement latine, tandis que le monde intime à peu près dépourvu d'action et délivré du réalisme extérieur, est tellement le monde unique et vivant, pour les artistes et le public d'Allemagne, que la musique pure ou en relations superficielles avec un sujet ou argument, est la source unique et l'origine du drame. Pour cette raison, le drame lyrique allemand n'a rien à voir avec l'opéra proprement dit ou avec l'union conventionnelle dont vit ce genre de manifestation dramatique. Cette union a été réalisée par le peuple italien seul, en s'abandonnant tout à fait à la sensation et au sentiment libre, au dilettantisme de la passion même, sans se soucier de

1) Voir: Sammelbände der IMG., Jahrgang V, Heft I, p. 52.
2) Voir: Sammelbände der IMG., Jahrgang V, Heft 1, p. 53.
3) Œuvres de Yriarte, La *Musique*, poëme . . . Madrid 1779.
4) Voir: Sammelbände der IMG., Jahrgang V, Heft 1, p. 61.

psychologie d'aucune espèce ni penser peu ou beaucoup que ce genre fût condamné en principe, par ses tendances, à être «le germe infécond d'un grand spectacle», avant que ne survint le génie qui, réalisant le songe de tant de siècles, était appelé à produire le plus grand effort des Beaux-Arts réunis, «cet enchantement continu de l'âme», — comme l'appelle notre Arteaga [1]), — «atteint par le concours de tous les arts».

* * *

Jusqu'à présent la *Zarzuela* est l'unique et géniale manifestation de la musique nationale, une partie de ce grand tout qu'on appelle l'âme espagnole. Comme toutes choses, elle s'est trouvée sujette à de profondes actions et réactions. A l'époque de sa renaissance, au milieu du siècle passé, elle oublia son antique hérédité et se plut inconsidérément au voisinage de l'opéra italien, qui était d'accord avec le goût musical courant et avec l'éducation et les préférences de nos maîtres. Elle conquit beaucoup de ces anciens droits en rejetant les procédés de forme exotique, en cherchant et trouvant, tard mais à propos, la robustesse et la virilité parmi la substance populaire, qui toujours conserva l'ineffaçable cachet du caractère espagnol.

Les considérations exposées ici sur un ordre de faits médités à fond me permettent de formuler une conclusion capitale, que je crois fort importante pour l'histoire de notre culture artistique, et qui doit convaincre complètement le lecteur éclairé. Selon ma sincère conviction l'opéra, malgré toutes les tentatives réalisées, est une manifestation d'art complètement exotique en Espagne. Doit-il en être de même du drame lyrique?

Non: il n'en sera pas de même, je l'affirme avec une conviction absolue, si dans les circonstances qui déterminent le caractère d'une œuvre musicale et dans l'esprit qui la vivifie (son objet intérieur) et inspiré dans la langue lyrique, vibrent le cœur et les sentiments de notre peuple, son être, son savoir, son sentiment.

Mais il ne s'agit pas maintenant d'exposer des idées nouvelles et des théories sur le drame lyrique national, bien ou mal exprimées en d'autres de mes écrits: il s'agit de remonter, comme sujet d'étude, de culture et de perfection de connaissances à la source de manifestation artistique dont se préoccupe la présente recherche, — à la source de cette manifestation qui perfectionnée suivant toutes les ressources que l'art présente, et avec l'adoption des formes littéraires imaginées par Lope et Calderon, compenserait peut-être le manque d'idéal reproché à la zarzuela de notre temps, surtout si nos musiciens s'attachant à rejeter le style et le genre de l'habituel opéra, italien ou allemand, forcément de seconde main, cherchent cette expression de l'instinct national, plus artistique et plus éle-

1) P. Esteban Arteaga, *le Rivoluzioni del Teatro italiano* . . . Bologna, 1785.

vée que jamais, qui, dès qu'on l'appelle, répond toujours au sentiment clair et sincère que chaque artiste doit avoir de son art, de la conscience et de la dignité de son rôle.

La vérité est que l'intervention de la musique en certaines *Fiestas*, Comédies et *Zarzuelas* de Lope de Vega et de Calderon, non seulement enseigne des choses fort inconnues, mais encore offre des modèles mal exploités, et donne idée d'autres choses à tenter en l'application du mélodrame et de la comédie, au secours du drame lyrique. Le chœur et le chant s'unissent à l'action de leurs principales œuvres théâtrales, d'une façon si naturelle et adéquate qu'elle rappelle la tragédie grecque antique, comme s'ils se rapprochaient des intentions réalisées plus tard en la tragédie française, notamment dans *Esther et Athalie*, lesquelles intentions sont expliquées et justifiées en les épisodes scéniques préparés avec une admirable dextérité pour l'intervention de la musique, si naturellement que cela ne paraît jamais forcé.

Le juste sentiment d'eurythmie de nos grands dramaturges, mettant à contribution, autant que possible, les arts scéniques, en les subordonnant harmonieusement à l'action, leur fit deviner le génie de la Grèce comme un idéal plus sensible que tout le torrent musical de certaines tendances modernes, où l'on dirait que toujours nage entre deux eaux la poésie philosophique et transcendantale de l'œuvre d'art.

La musique des pièces théâtrales que l'on a pu reconstituer jusqu'à présent, a sublimé la valeur poétique des œuvres littéraires à laquelle elle fut adaptée. De deux de ces pièces, il nous reste à rendre compte, en détaillant seulement les scènes dans lesquelles la musique intervient:

La première sera *Darlo todo y no dar nada*, *Fiesta* (comédie) (de D. Petro Calderon de la Barca) qui fut jouée devant Leurs Majestés dans le salon du Real Palacio en 1653. La musique est d'un auteur inconnu [1]).

Personnages de la comédie:

Alexandre, *Diogène*, *Ephestion*, *Apelles*, *Zeuxis*, *Timanthe* — *Un prêtre de Jupiter* *Statira*, infante — *Siroes*, sa sœur — *Nisse*, dame — *Campaspe*, dame — *Clori*, dame — *Chichón*, gracieux — Soldats et Musiciens — Dames et peuple.

Première journée: Scène I — Le *Peuple*, la *Musique* et *Alexandre*, tous à l'intérieur; puis *Diogène*. D'un côté on entend tambours et trompettes, de l'autre des instruments de musique. La *Musique* (chœur) alterne avec le dialogue.

Musiciens (à l'intérieur):	Viva el gran Principe nuestro Cuyos triunfos, siempre excelsos . . .
Peuple (à l'intérieur):	A todos van diciendo . . .
Musiciens (à l'intérieur):	Que à su imperio le viene el mundo estrecho
Tous (à l'intérieur):	Pues todo el mundo es linea de su imperio [2]).

On répète pendant les deux scènes suivantes, les derniers vers de l'acclamation.

1) Voir No XI *a*), *b*), *c*), *d*), *e*).

2) Voir No XVI, *a*).

Scène IX — *Dames* qui chantent à l'intérieur, *Statira*, puis *Siroes* — *Les mêmes* (*Apelles*, *Chichòn*)[1].

1re voix (à l'intérieur, en haut, de côté)

Sobre los muros de Roma
De quien es espejo el Tiber
Prisionera de Adriano
Cenobia al aire repite . . .

Toute la musique (chœur) à l'intérieur.

Ah de aquella que vive
En campos extrangeros sola y triste!

Statira (à l'intérieur) répète le lamento et le refrain pendant que *Apelles* et *Chichòn* dialoguent. *Siroes* (à l'intérieur) réitère le lamento repris ensuite par *Statira* et *Siroes* et le chœur. Les strophes de ces fragments, comme la musique de la première[2].

Seconde journée: Scène XVIII — *Statira*, *Clori*, *Nisse*, *Dames* et *Musiciens* avec instruments[3].

Statira (parlant) Vuelve, Nise à repetir
La letra; que hacer te quiero
Esta lisonja, si infiero
Que se debió de escribir
Por ti . . . . . .

Nise (chante) A Nise adoro, y aunque
La dije mi frenesi,
Ni sè si me quiere, ni
Por què ha de quererme, sé[4].

En commençant la scène suivante le chœur répète la *Canción* et à la fin de la même scène «entrent *Statira*, *Nisse*, les *Dames* et les Musiciens» en chantant de nouveau. Durant les scènes XXII et XXIII, Calderon met dans la bouche d'*Apelles*, *Ephestion*, etc des fragments de la *Canción*, et triomphe des difficultés de la glose en pourvoyant aux pieds qui manquent.

Scène XXIV — *Apelles* (faisant le portrait de *Campaspe*), puis *Musique* (chœur), à l'intérieur[5].

Musique (à l'intérieur):

Condición y retrato
Teman de Irene
Que ha de dar muerte à todos
Si se parece

Cuando libre el cabello
No la obedece,
Como à un negro le trata
Pues que le prende.

1) *1re Voix*: Sur les murs de Rome — dont le miroir est le Tibre, — prisonnière d'Adrien — Zénobie redit à l'espace . . .
Toute la Musique: O misère de vivre — seule et triste en pays étranger!

2) Voir No XVI *b*).

3) *Statira*: Va, Nisse, répète — je veux que tu fasses — cette flatterie, si humble — que l'on devait bien l'écrire — pour toi . . .
Nisse: J'adore Nisse, et quoique — je lui dise ma frénésie, — j'ignore si elle m'aime, et — pourquoi elle m'aimerait.

4) Voir la musique dans la précédente étude, No IX.

5) Réalité et image — redoutent Irène: — elle doit donner la mort à tous, — s'il (le portrait) se ressemble . . . — Quand un cheval en liberté — ne lui obéit pas, — elle le traite comme un noir — afin de le dompter . . . — Qui se sent embrasé et ne sait — où trouver la neige — qu'il sache où elle vit, — là il en aura devant lui . . . — Ce sont des arcs, ses deux sourcils, — toujours triomphants, — car il célèbrent la perte de ceux qu'elle a vaincus, etc. . . . — Réalité et image, etc.

Quien se abrasa, y no sabe
Donde hallar nieve,
Sepa donde ella vive,
Que alli está en frente.

Arcos son sus dos cejas
Triunfales siempre,
Pues celebran las ruinas
De los que vence etc.

. . . .

Condición y retrato (etc.)[1]

La *Musique* (personnage) intervient dans cette merveilleuse scène comme le chœur grec dans la tragédie et la comédie antique. Pendant ce temps se chantent les strophes distinctes, toutes avec la même musique, les personnages dialoguent comme étrangers à l'intervention de la *Musique*, quoique influencés par la direction des sentiments qu'elle infuse dans l'esprit des deux personnages, *Apelles* et *Campaspe*.

Troisième Journée: Scène IV — La *Musique* (à l'intérieur), les mêmes, *Diogène*, *Apelles*, *Alexandre*, *Ephestion*)[2].

Une voix (chante à l'intérieur):

Solo el silencio testigo
Ha de ser de mi tormento

Apelles et une autre voix (à l'intérieur):

Aún no cabe lo que siento
En todo lo que no digo[3].

L'idée plaisait à Calderon, et j'ai pu le vérifier: elle se trouve de même dans la III^e^ journée, scène VII de *El encanto sin encanto*; dans la II^e^ journée, scène V de *El mayor encanto amor*, dans la II^re^ journée de la Zarzuela *Eco y Narciso* (*Echo* le chante à l'intérieur), et enfin, dans la troisième journée, scène XII de *Los tres afectos de amor*, le personnage *Laura*, chante les deux premiers vers de la strophe tant répétée.

Scène XII — *Statira*, *Siroes*; puis la *Musique en deux chœurs*, à l'intérieur, *Apelles*, *Campaspe*, *Alexandre*[4]).

Alexandre et le 1^er^ Chœur (à l'intérieur, de côté et loin):

Escollo armado de hiedra
Yo te conoci edificio . . .

Campaspe et le 2^e^ Chœur (à l'intérieur, de l'autre côté, loin):

Ejemplo de lo que acaba
La carrera de los siglos[5]).

Ces vers se rencontrent aussi («parlés» par *Don Alvaro* et *Serafina*) dans la seconde journée, scène IV de la tragédie de Calderon, *El pintor de su deshonra*, et dans la Fête Royale (dernière œuvre écrite par Calderon) *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa*, 1^ère^ journée.

Dans la comédie *La culpa busca la pena* un des premiers essais de Alarcon ou peut-être «de deux génies», les personnages *Motin* (scène VII acte II)

1) Voir N° XVI, *c*).

2) *Une voix*: Seul le silence doit être — témoin de mon tourment. *Apelles et une autre voix*: Quoique tout ce que je sens ne se résume pas — en tout ce que je ne dis point.

3) Voir en l'étude précédente la musique appartenant au N° X.

4) *Alexandre et le 1^er^ chœur*: Ecueil paré de lierre — je t'ai connu, demeure . . . *Campaspe et le 2^e^ chœur*: Exemple de ce qui borne — le chemin des siècles.

5) Voir N° XVI *d*).

conte comment un ami lui apporta l'explication des gens qui occupaient les locaux du théâtre[1]):

Veis, dijo, aquella que está
Con el manto de anascote
Y anda por Madrid al trote,
Ruina del tiempo ya?
Yo la conocí edificio.

Ces vers et ceux de Calderon font allusion, semble-t-il, à la fameuse romance qui commence:

Escollo armado de hiedra
Yo te conocí edificio . . .

dont affirme, en 1641, le docteur Gaspar Caldera de Heredia, que c'est «une romance déguisée dédiée à la valeur, tombée pour ne pas baisser la tête sous un joug infâme qui punissait plutôt valeur que délit». C'est une des compositions anonymes dirigées contre Don Rodriguez Calderon, qui par le classique du genre et la limpidité anti-psalmodiante du style semble avoir été écrite en 1611, quand Lerma et Calderon inaugurèrent la ruse qui servit bientôt d'argument à deux comédies de Alarcon, la *Amistad castigada*[2]) et *Cautela contra Cautela*[3]).

Scène XIII — *Apelles, Campaspe, deux chœurs de musique* (à l'intérieur), plus près[4]).

Campaspe et le 1er Chœur:

De lo que fuiste primero
Estás tan desconocido . . .

Apelles et le 2e Chœur:

Que de ti mismo olvidado
No te acuerdas de ti mismo[5]).

Apelles et les *deux chœurs* (plus près) répètent la même musique avec une strophe différente.

Scène finale — *Alexandre, Campaspe*, puis la *Musique*, à l'intérieur (la Musique chante d'un côté, les tambours et trompettes résonnent de l'autre et les deux acteurs (*Alexandre* et *Campaspe*) jouent tout à la fois[6]).

La Musique (à l'intérieur): En repúblicas de amor
Es la politica tal
Que el traidor es el leal
Y el leal es el traidor.

Campaspe, Alexandre et la *Musique* répètent ces vers, puis la *Musique* les tambours et les acteurs (tous à la fois):

En repúblicas de amor etc.

* * *

1) Voyez-vous, dis-je, celle-ci — couverte d'un manteau de drap — et qui marche par Madrid à la hâte, — ruine du temps déjà? — *Je l'ai connue demeure*!

2) *L'amitié châtiée.*

3) *Ruse contre ruse.*

4) *Campaspe et le 1er chœur*: De ce que tu fus d'abord — tu es tellement changé . . .

5) *Apelles et le 2e chœur*: Qu'oublié de toi-même, — toi-même ne te reconnais plus . . .

6) *La Musique*: En les républiques d'amour — la politique est telle — que le traître est un fidèle, — que le fidèle est un traître.

Comme seconde pièce nous citons la *Fiesta* de Calderon, musique de Juan Hidalgo: *Ni amor se libra de amor* écrite vers 1640.

Dans le manuscrit musical de cette fête, il est dit seulement: «*De la Comédia Siquis* (sic) y *Cupido* musique de Juan Hidalgo». L'indication formulée d'une manière si vague me désorienta, vu qu'il n'existait pas de comédie de ce titre dans les œuvres de Calderon. Je consultai avec peu de confiance, jugeant qu'une investigation était inutile de ce côté, les deux *autos sacramentales* de Calderon, intitulés *Psiquis y Cupido* [1]) l'un écrit pour Tolède et l'autre pour Madrid et même celui du même titre, de Valdivielso [2]). Me souvenant des œuvres de Calderon, dans lesquelles figurent les deux personnages mythologiques, il me vint la pensée que le livret du manuscrit musical appartenait à la *Fiesta* des amours de *Psiquis y Cupido*, *Ni amor se librá de amor*, jouée dans le salon du palais du Roi avant celle de Don Antonio de Solis, où intervenaient aussi principalement les personnages en question. L'œuvre de Solis, intitulée *Triunfos de amor y fortuna* ayant été représentée le 27 Février 1658, il n'y a pas lieu de croire que Calderon ait mis en scène le même argument peu d'années après. Il est peu probable, aussi, que Solis ait fait usage d'un sujet effleuré quelque temps auparavant par Calderon. L'œuvre de celui-ci, donc, non seulement doit être un peu antérieure à celle de Solis, mais très antérieure.

Les personnages de la Fiesta jouée à la cour sont:

Cupido — *Arsidas*, roi de Chypre — *Lidoro*, roi d'Astéron — *Atamas*, roi de Gnide — *Friso*, gracieux — *Anteo* — *Fabio*, domestique — *Psiquis* (Psyché), infante de Gnide — *Astrea* et *Selenisa*, sœurs de Psiquis — *Flora*, dame — *Libio*, domestique — *Deux sauvages* — Nymphes — Dames — Chœurs, Soldats, Masques, Musiciens, Accompagnement, Gens.

Première Journée. Scène I: «Camp entre le palais du roi de Gnide et le temple de Vénus. — Entre un *chœur de musique*, et derrière lui *Sélénisa et les Dames*, avec des guirlandes; pendant le couplet qui se chante et se joue, elles font le tour de la scène, et arrivent à temps quand par un côté entrent *Lidoro* et *Fabio*, par l'autre *Arsidas* et *Libio*.

1er Chœur: Venid, hermosuras felices, venid etc [3])
Tous: Venid, venid con planta veloz etc.

Scène II *Chœur de musique* (le second), puis *Astrea* et les *Dames*, avec des guirlandes faisant le tour de la scène, et ensuite *Lidoro*, *Fabio*, *Arsidas*, *Libio*.

2e Chœur: Llegad, hermosuras felices, llegad etc.
Tous: Llegad, llegad con planta veloz etc.

---

1) Calderon dut écrire *Siquis* parce que dans l'auto sacramental *Psiquis y Cupido* (Psyché et Cupidon) qu'il composa pour la ville de Madrid, différent de celui qu'il fit pour Tolède, il y a ces vers:

En la fabula de *Psiquis*
Que aun en su nombre me diò
Que temer: pues el que dijo
Psiquis en la traduccion
Latina, dijo, *si alguno*.

Comme le lecteur le comprendra, il y a jeu de mots entre *Psiquis* (Psyché) et *si quis*, en espagnol *si alguno* (si quelqu'un) lequel exclut la lettre P.

2) *Douze autos sacramentales et deux comédies divines*, du maître José de Valdivielso, Tolède, Juan Ruiz, 1622.

3) Voir No XVII, *a*).

Scène III *troisième chœur*, puis *Psiquis* et *Dames* avec des guirlandes. — *Lidoro* et les mêmes.

3e Chœur: Corred, hermosuras felices, corred etc.
Tous: Corred, corred, con planta veloz etc.

Scène VIII *Atamas*, *Psiquis*, *Selenisa*, *Astrea*, *Chœurs*, *Dames*, *Musique*, *Gens*, *Lidoro* et les mêmes.

Musique: Pues que Vénus envidia
La beldad suya,
Psiquis es la Diosa
De la hermosura [1]),

Quatre voix répètent, dans cette scène, le même chœur, et deux autres voix dans la scène suivante [2]).

Seconde Journée. Scène VIII *Deux chœurs de Musique*, à l'intérieur. Les mêmes (*Flora*, *Friso*, *Psiquis*.

1er Chœur (à l'intérieur): Quien nos busca?
2e Chœur (à l'intérieur): Quien nos llama?
1er Chœur: Hola, ahu, Ah del monte!
2e Chœur: Ah! del monte!
1er Chœur: Hola, ahu, ah de la selva!
2e Chœur: Ah de la selva!
1er Chœur: Albricias, albricias.
2e Chœur: De qué alegres nuevas?
1er Chœur: De que viene Psiquis,
A ser deidad nuestra.
2ie Chœur: Sea bien venida,
Les deux Chœurs: Bien venida sea [3]).

Ils répètent à l'intérieur les quatre vers «Albricias, albricias etc.» et terminent ensemble:

Les deux Chœurs: Sea bien venida,
Bien venida sea [4]).

Scène IX. «D'une grotte qui existe dans le théâtre entre une *Nymphe* avec un voile sur le visage et un flambeau allumé en main»; elle chante, alternant avec le chœur «Albricias, albricias etc».

Scène XI. — La *Musique* qui se divise en deux chœurs, puis la *Nymphe*, *Psiquis* et *Flora*.

Les deux chœurs ont la même musique sur des strophes différentes. Dans le manuscrit, le solo de la *Nymphe* manque.

Scène XII. «Les *deux sauvages* portent *Friso* sur ses épaules. — Les mêmes (les personnages de la scène précédente).

Chœurs: Todo, bella Psiquis es
De tu divina belleza etc. [5])

---

1) Puisque Vénus est jalouse — de sa grâce, — Psyché est la déesse — de la beauté.

2) No XVII, *b*).

3) *1er Chœur*: Qui nous cherche? — *2e Chœur*: Qui nous appelle? — *1er Chœur*: Hola, hé! Ah! de la montagne! — *2e Chœur*: Ah! de la montagne! — *1er Chœur*: Hola, hé! Ah! de la forêt! — *2e Chœur*: Ah! de la forêt! — *1er Chœur*: Des étrennes! des étrennes! — *2e Chœur*: Pour fêter quoi de neuf? — *1er Chœur*: Que Psyché vient — pour être notre déesse. — *2e Chœur*: Qu'elle soit la bienvenue! — *Les 2 chœurs*: La bienvenue!

4) No XVII, *c*).

5) No XVII, *d*).

Scène XIV. — *Cupido, Psiquis, Ninfa, Música* (on entend les chœurs).

Cupido et les Chœurs: Tan noble, tan ilustre etc.[1]

Scène XV. — *Anteo* (à l'intérieur) — Les mêmes.

La Musique (les chœurs alternant avec le dialogue):

Venus bella[2]
No procures
Que este asombro
De mi triunfe (etc.[3]).

Troisième journée. I^ère^ scène: — Musique (à l'intérieur). *Flora, Friso.*

La Musique (chœurs[4]): Cuatro *eses* ha de tener
Amor para ser perfecto:
Sabio, solo, solícito y secreto[5].

Durant la scène suivante, on répète deux fois le même chœur.

Scène III. «On voit le palais de Gnide et dans le palais, *Astrea, Selenisa, Absidas* et *Lidoro*, quelques masques avec des flambeaux, puis *Atamas*, la *Musique, Cupido, Psiquis.* (La musique de cette scène fait défaut ainsi que celle de la neuvième).

Scène XVII — *Musique*, à l'intérieur — Les mêmes (*Psiquis, Cupido*).

La Musique[6]: Quedito, pasito,
Que duerme mi dueño;
Quedito, pasito,
Que duerme mi amor.
Si cantais dulces querellas
¡Oh matizados primores
Que siendo del cielo flores
Tambien sois del campo estrellas!
No me desperteis con ellas
Al alma que adoro:
Quedito el rumor,
La vida que estimo,
Pasito el clamor:
Y ya que le dais
Este alivio pequeño,
Quedito, pasito,
Que duerme mi dueño;
Quedito, pasito,
Que duerme mi amor[7].

Après ce numéro de musique, suivent deux ou trois chœurs, et la représentation est terminée.

* * *

1) Nº XVII, *e*).
2) Belle Vénus — ne permets pas — qu'une telle épouvante — triomphe de moi.
3) Nº XVII, *f*).
4) Nº XVII, *g*).
5) Il faut quatre *s*, — pour que l'amour soit parfait: — sagesse, solitude, sollicitude, et secret.
6) Nº XVII, *h*).
7) *La Musique*: Doucement, doucement, — que dort mon maître; — doucement, doucement, — que dort mon amour. — Si vous chantez de douces plaintes, — Oh! splendeurs nuancées — qui, fleurs du ciel, — sont aussi étoiles des prés! — ne m'éveillez pas avec elles — l'âme que j'adore. — Doucement la rumeur, — la vie, j'imagine, — doucement la clameur; — et vous qui apportez déjà — ce faible soulagement, — doucement, doucement, — que dort mon maître, — doucement, doucement, — que dort mon amour.

Je disais précédemment que la musique des pièces théâtrales de Calderon, a sublimé la valeur poétique de l'œuvre littéraire. L'intervention des chœurs (à l'intérieur) dans la dernière scène de la comédie, que nous venons de résumer, scène qui a je ne sais quel parfum de comédie Shakespearienne, accroit la prestigieuse tendresse de ces plaintes chantées *à l'intérieur*, sur une musique qui berce, comme celle de la sublime poésie qui lui sert de base:

Quedito, pasito,
Que duerme mi amor[1]).

Peu de pièces théâtrales ont réussi, grâce à l'intervention du chœur manié comme *fatum* de l'action et en quelque sorte comme interprête de la conscience et des passions des personnages, à produire un effet aussi idéal que la scène entre *Apelles*, faisant le portrait de *Campaspe*, et la *Musique* à l'intérieur, dans la comédie de Calderon *Darlo todo y no dar nada*.

Sans insister sur une matière qui exigerait de vastes commentaires je ferai remarquer, cependant, la valeur en tant que conception lyrico-dramatique, de quelques-unes des compositions publiées avec le renfort indispensable de la musique. C'est de la pure essence de drame lyrique, toute la scène XXIV de la première Journée, et aussi la scène XXII de la seconde Journée, dans la comédie citée. Dans la facture de la scène II d'*Austria en Jérusalem*[2]), on sent l'âme du peuple d'Israël animer de son souffle puissant une page de l'histoire. De l'ampleur, du charme et de l'éclat que la musique publiée ici ajoute à l'action de la comédie *Ni amor se libra de amor*, le lecteur jugera en regardant comment s'enrichit et s'élève le spectacle, grâce au mouvement des chœurs, transformant le théâtre en un épisode de la vie sereine et joyeuse, un instant détachée de sa triste réalité.

Peu de librettistes de *Zarzuelas* ont su mieux choisir que Lope et Calderon le moment précis où l'action peut s'arrêter, s'interrompre un instant, pour laisser le sentiment pur et la passion se développer en tout leur idéalisme.

Peu d'auteurs ont connu le secret de créer ces scènes dans lesquelles la pensée de l'artiste abandonne un instant la marche du sujet, sûre de le retrouver après pour accentuer et faire courir l'intrigue. Personne mieux que ces deux-là n'a su juger quand l'élément humain réclame l'appui de la poésie et quand il peut s'élever sur les ailes de la musique. Personne ne connaît mieux qu'eux que, lorsque l'auteur parle, l'action chemine, et que, lorsque le personnage chante, le chant s'empare du sentiment et anime les paroles, qui sont la quintessence et l'âme de la re-

---

1) Doucement, doucement, — que dort mon amour.
2) Voir No VII *a*), *b*).

présentation. A dire vrai, en ayant recours aux simples intermèdes instrumentaux et à l'application du chœur à l'antique, ils surent réaliser ce que n'ont jamais compris ou ce qu'ont oublié beaucoup d'auteurs modernes, en convertissant le spectacle, appelé *zarzuela* ou opéra comique, en une espèce de simulacre d'art scénique hybride, dans lequel se repoussent les éléments de deux langues juxtaposées, enlevées presque toujours de leur milieu ambiant adéquat et de leur centre *d'action* propre. En un mot, la transition du parlé au chanté, et du chanté au dialogue, n'offre aucun genre d'anachronisme dans les œuvres de ces génies de première grandeur, parce que la poésie de la plus grande partie de ce qui se parle n'est pas une poésie vulgaire de conception et de forme, mais une poésie de grand envol poétique, qui chante et est déjà par elle-même de la musique pure; rien qu'à être déclamée par les sympathiques acteurs des *corrales* de l'époque, on sent qu'elle se trouvait chantée, car c'était une poésie qui, passant en musique au lieu d'une déclamation *chantée*, eût perdu le pouvoir mélodique qui l'avait inspirée.
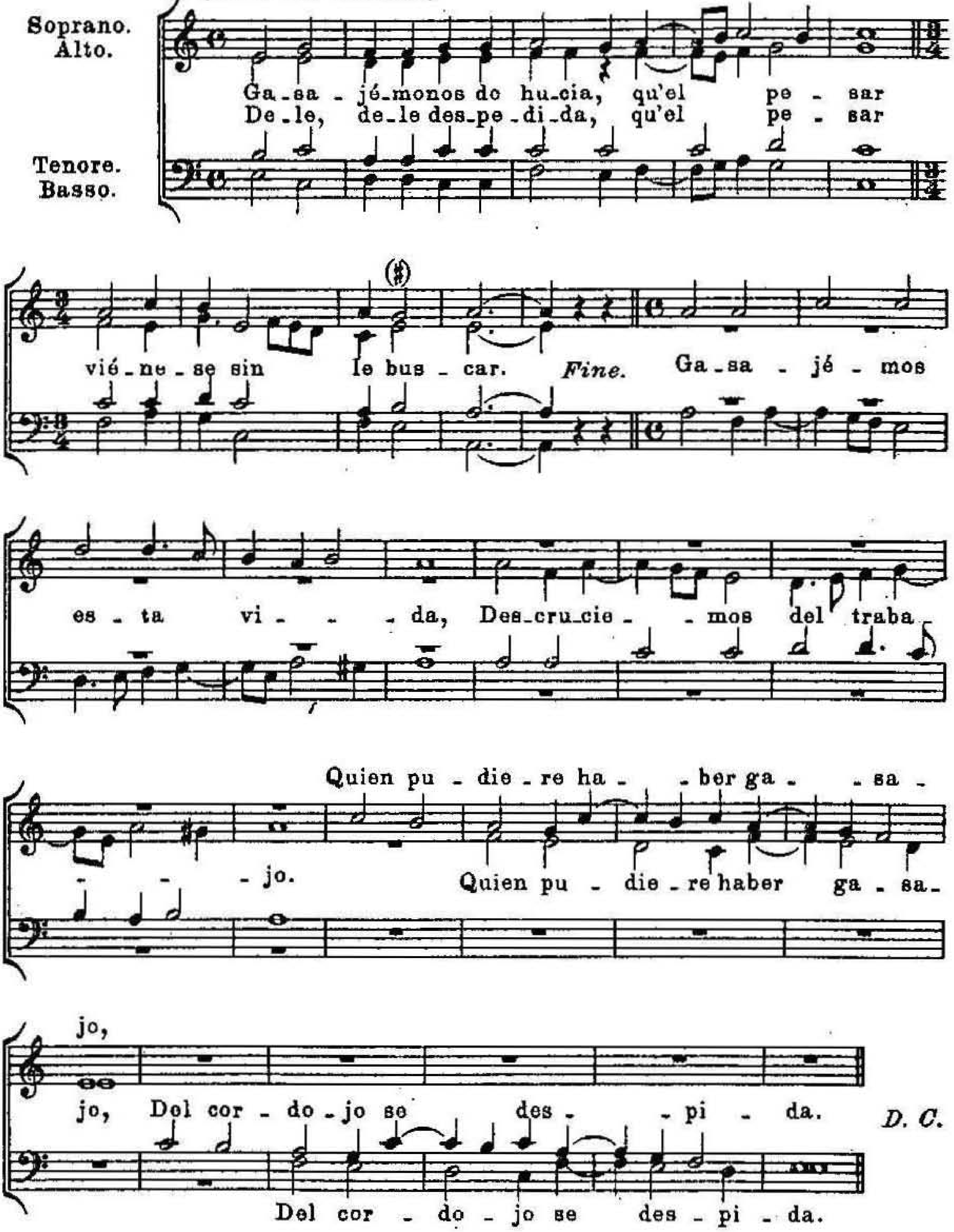
La zarzuela étant traitée ainsi comme ceux-là la traitèrent et la comprirent, le spectacle reflète d'une manière merveilleuse toute l'âme d'une race, et c'est le premier nœud véritable de l'union de la poésie et de la musique dans le théâtre espagnol des temps modernes. Quand une phrase possède un caractère sentimental, quand un dialogue se développe en cadence symétrique, quand les concerts de la musique flottent dans l'ambiance, enveloppant le personnage de leurs ondes et effluves sonores, quand l'action se dégage et s'élève aux hauteurs de l'exaltation et de l'abandon, le rythme musical, s'unissant à la poésie, prête des ailes à la parole, et l'émotion croît et s'épanouit en une mélodie qui fait oublier les conventions même de l'art.

Je crois profondément, je le répète, que les compositeurs nationaux, en remontant, comme matière d'étude, de culture et de perfectionnement, à la source de manifestation d'un art original et nettement espagnol, fixeraient une fois pour toutes les limites précises de la double tendance où converge nécessairement notre art, en s'appuyant à la fois sur la tradition nationale et sur les progrès de la lyrique moderne, si enrichie par la possession du cosmopolitisme de la forme, et encore plus affermie par l'efficacité du naturel et de l'imagination.
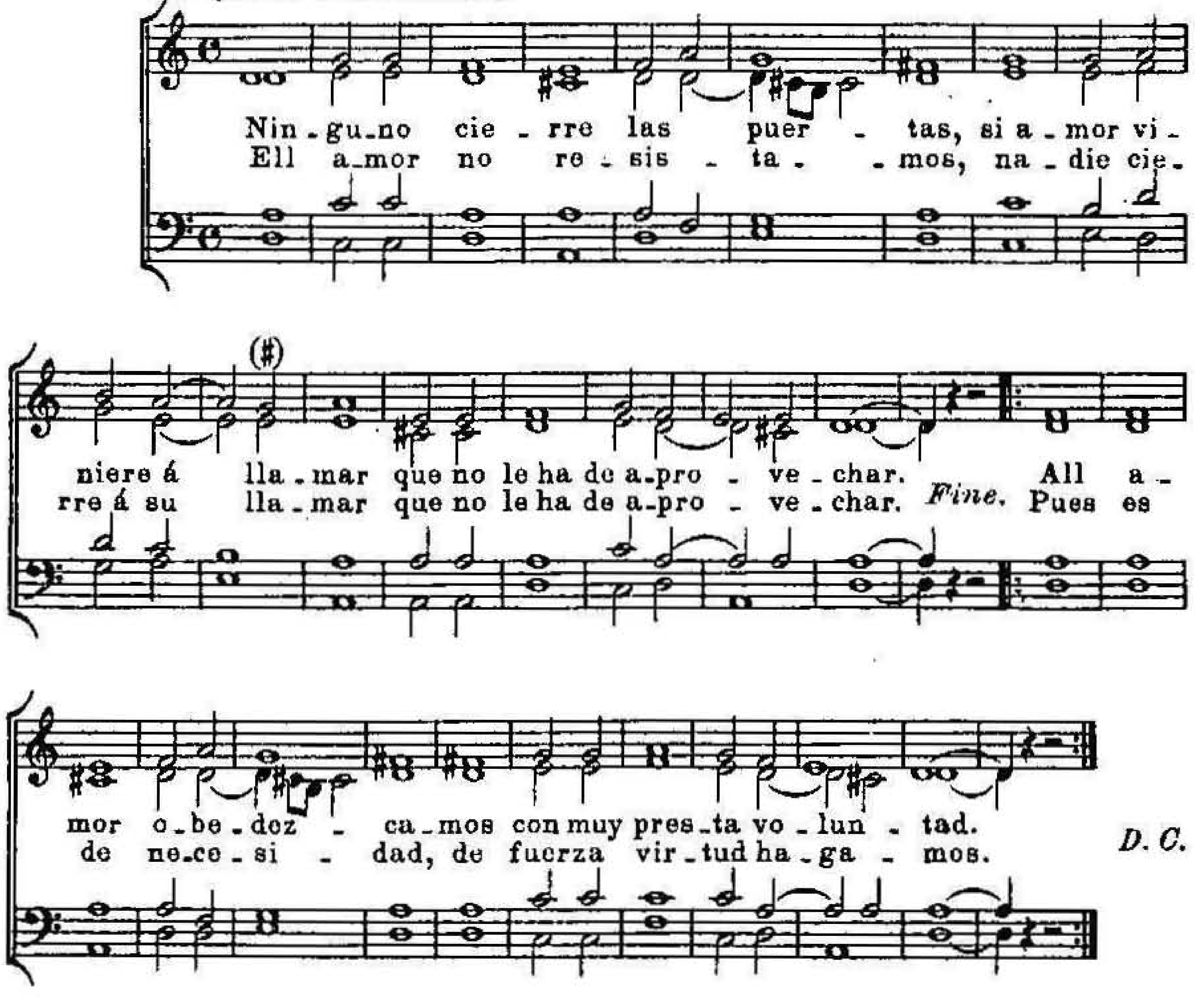
Ces limites étant bien définies et marquées, la vitalité de notre musique dramatique et la part de ce grand tout qui s'appelle l'âme nationale se trouvent dans la Comédie musicale et le Drame lyrique, chaque manifestation réduite à sa sphère et l'une comme l'autre gardant la physionomie propre que lui ont conservée, à travers les siècles, la conception typique et l'originalité traditionelle de la race.

Appendice.
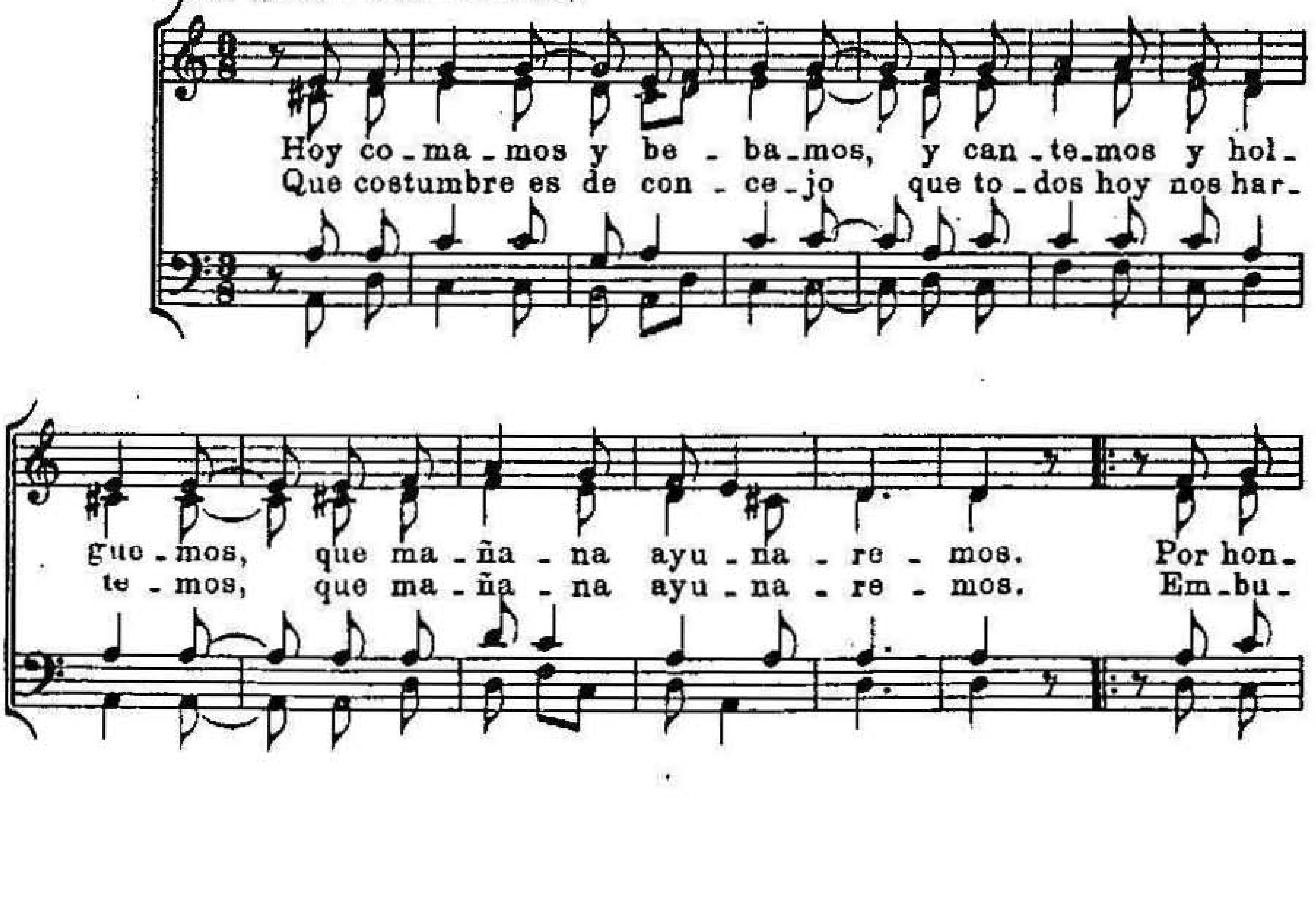
I. (Juan del Encina.)
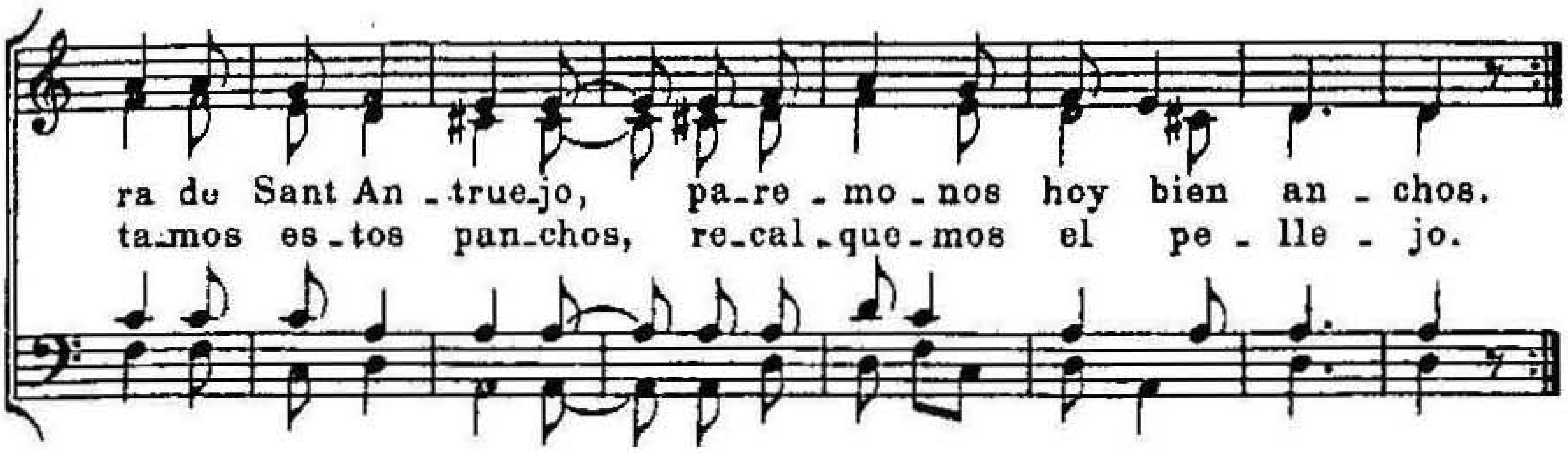


II. (Juan del Encina.)
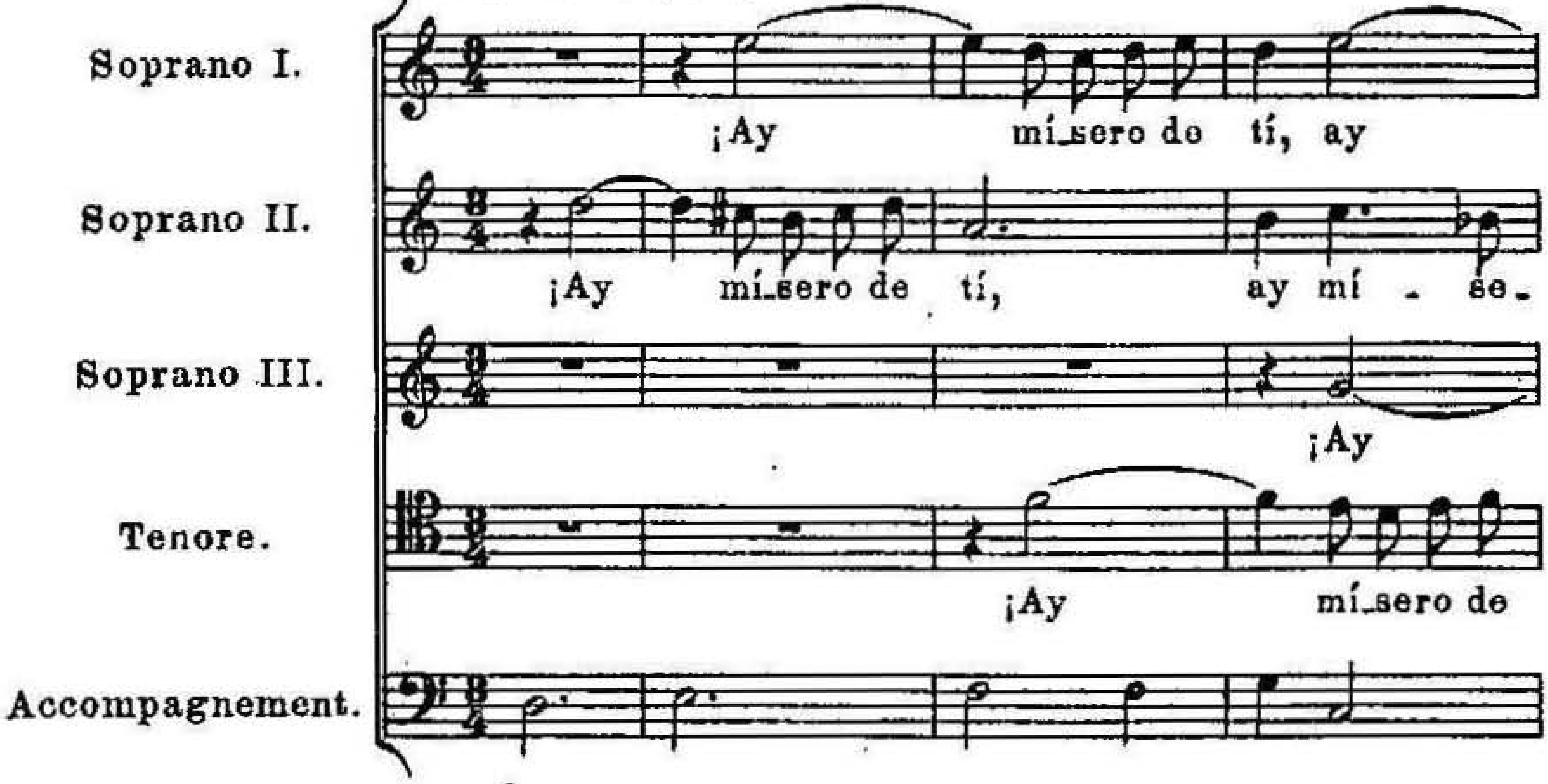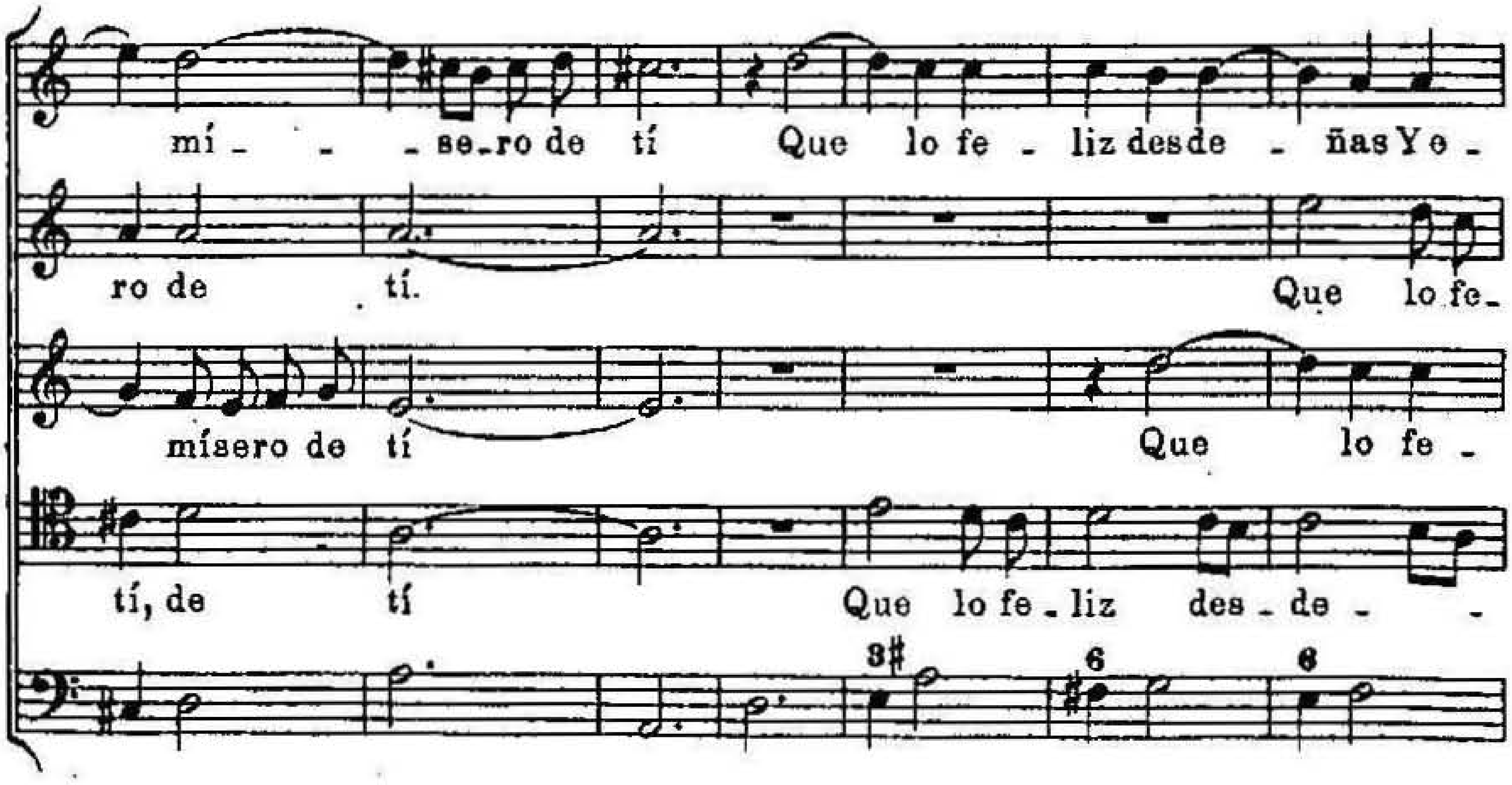


III. (Juan del Encina.)
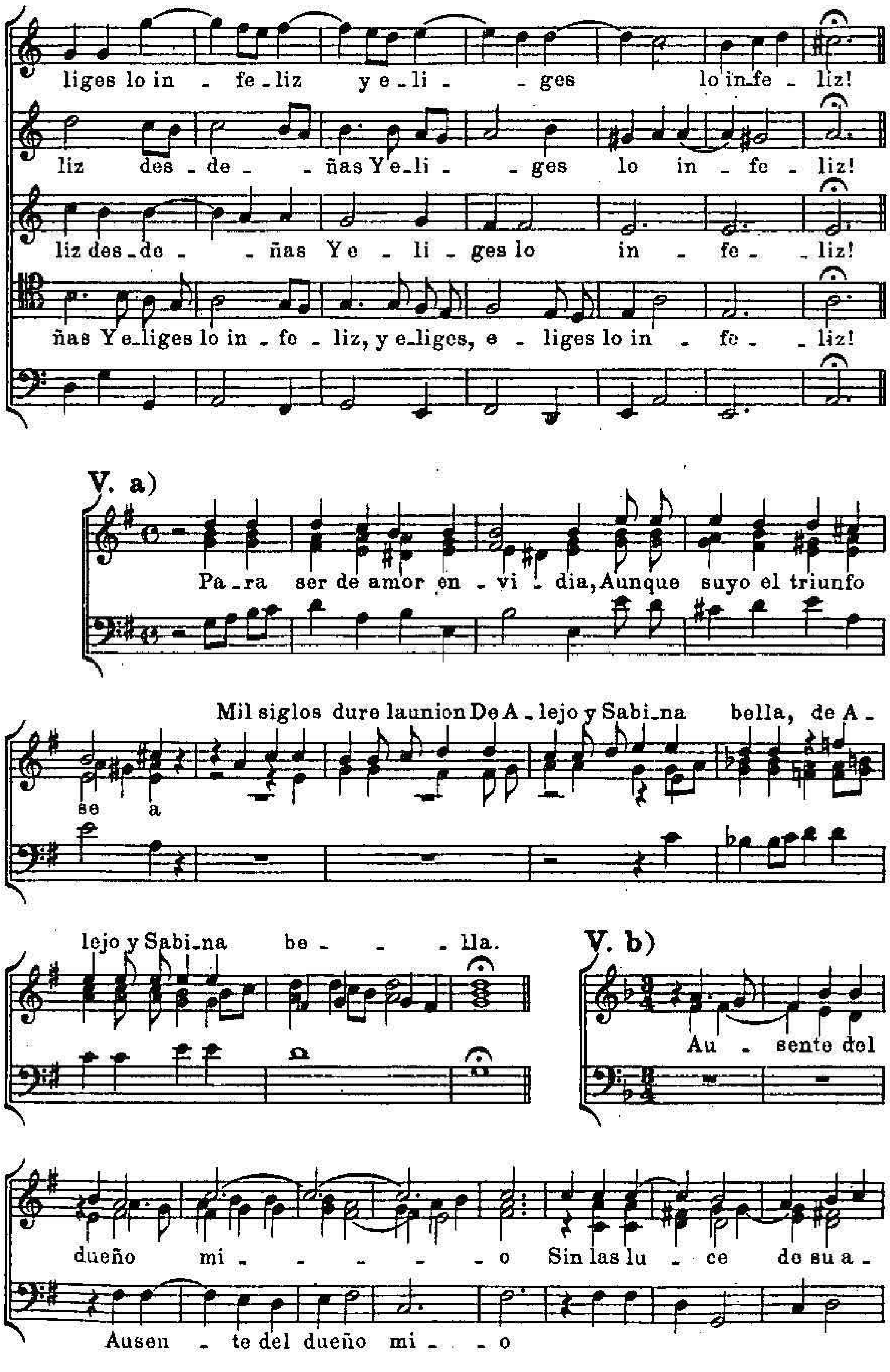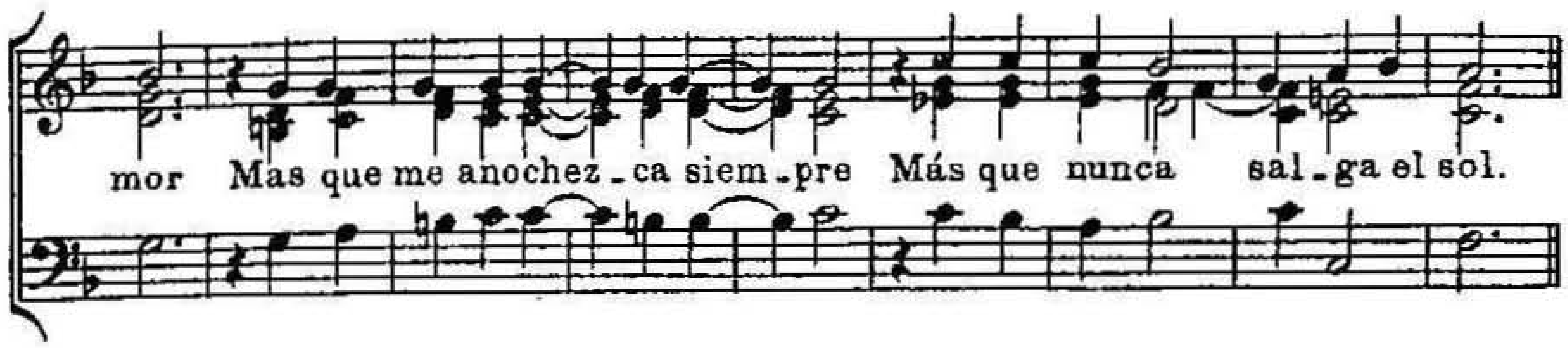




IV. (José Peyró.)
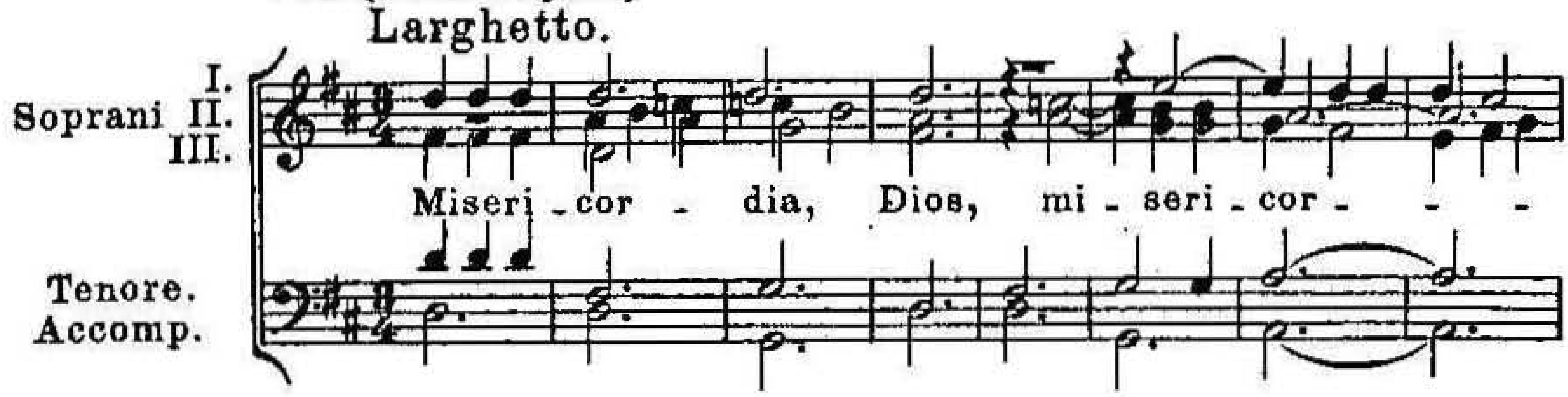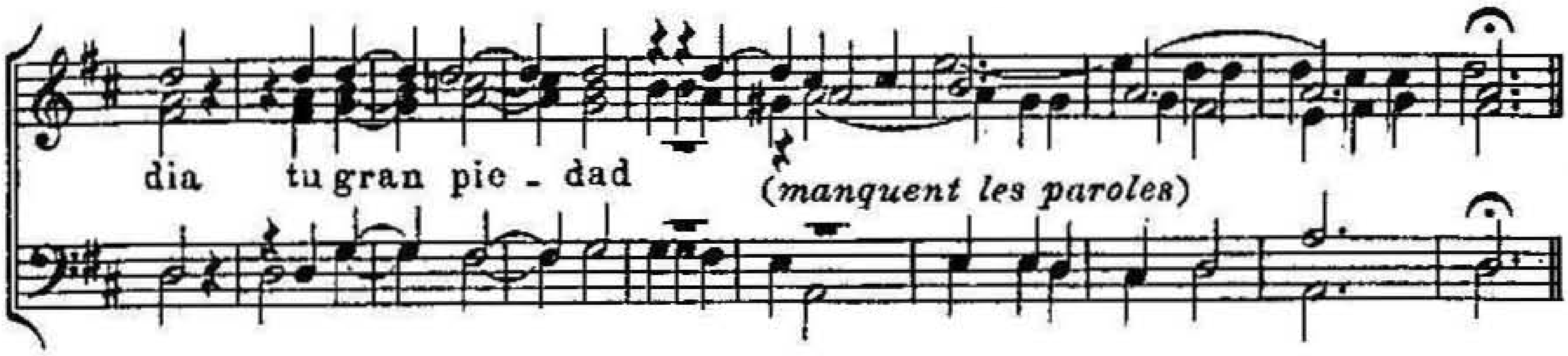





liges lo in - fe - liz y e - li - - ges lo in-fe - liz!
liz des - de - - ñas Y e-li - - ges lo in - fe - liz!
liz des - de - - ñas Ye - li - ges lo in - fe - liz!
ñas Y e-liges lo in - fe - liz, y e-liges, e - liges lo in - fe - liz!
V. a)
Pa - ra ser de amor en - vi - dia, Aunque suyo el triunfo
se a
Mil siglos dure la union De A - lejo y Sabi-na bella, de A -
lejo y Sabi-na be - - - lla.
V. b)
Au - sente del
dueño mi - - - - - o Sin las lu - ce de su a -
Ausen - te del dueño mi - - o

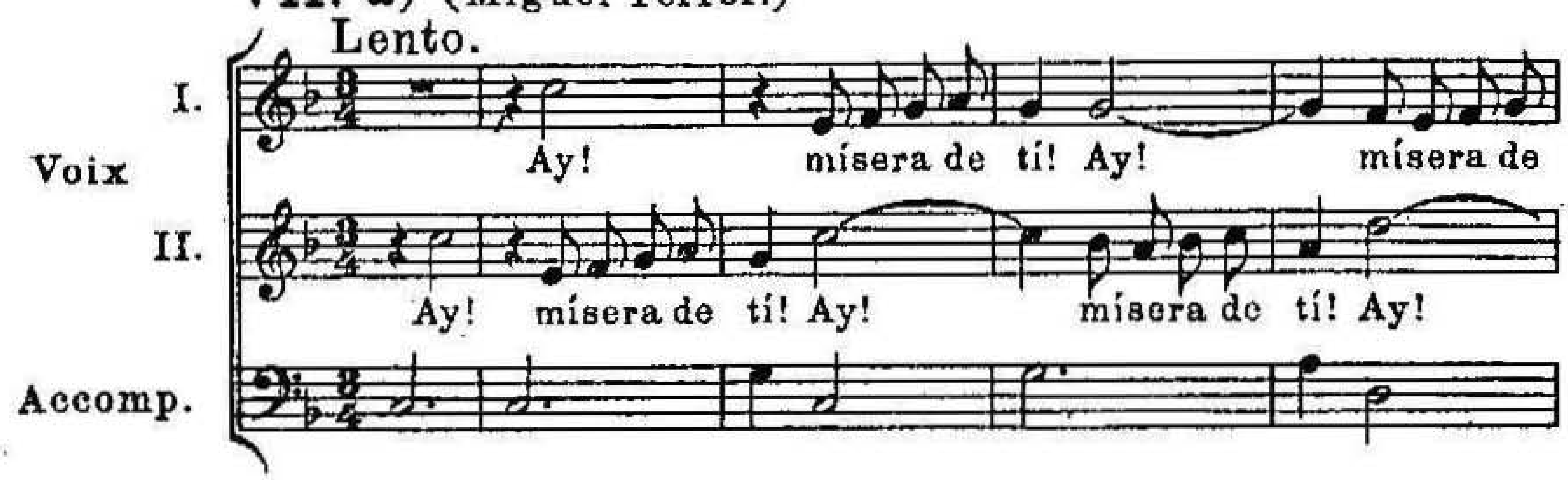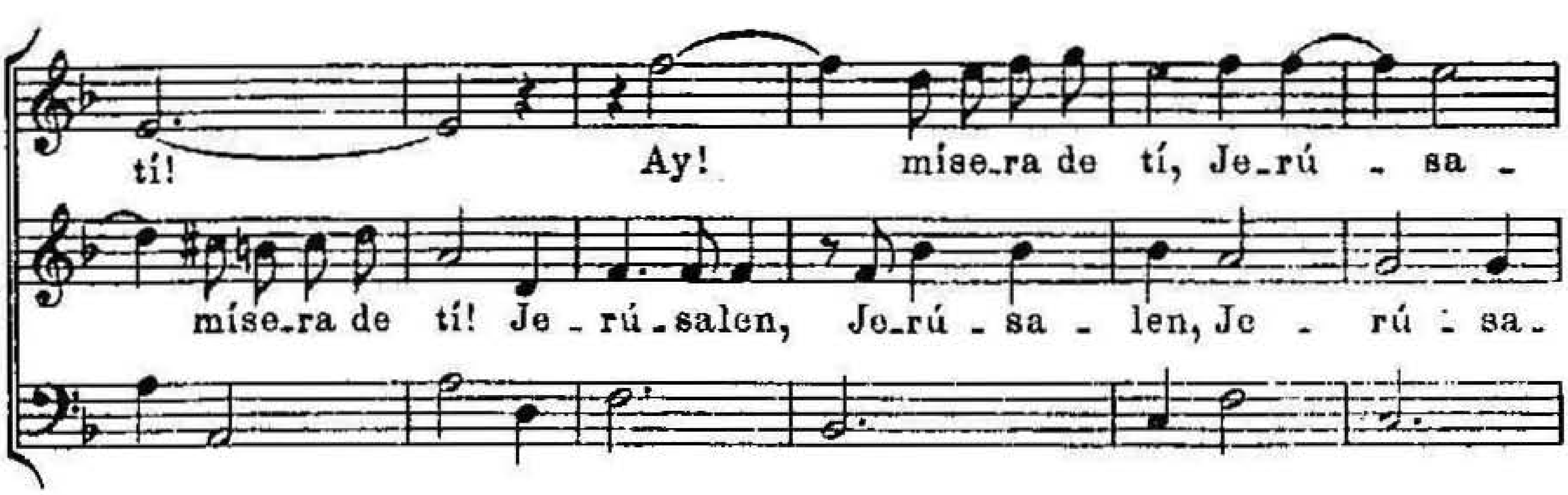


VI. (José Peyró.)
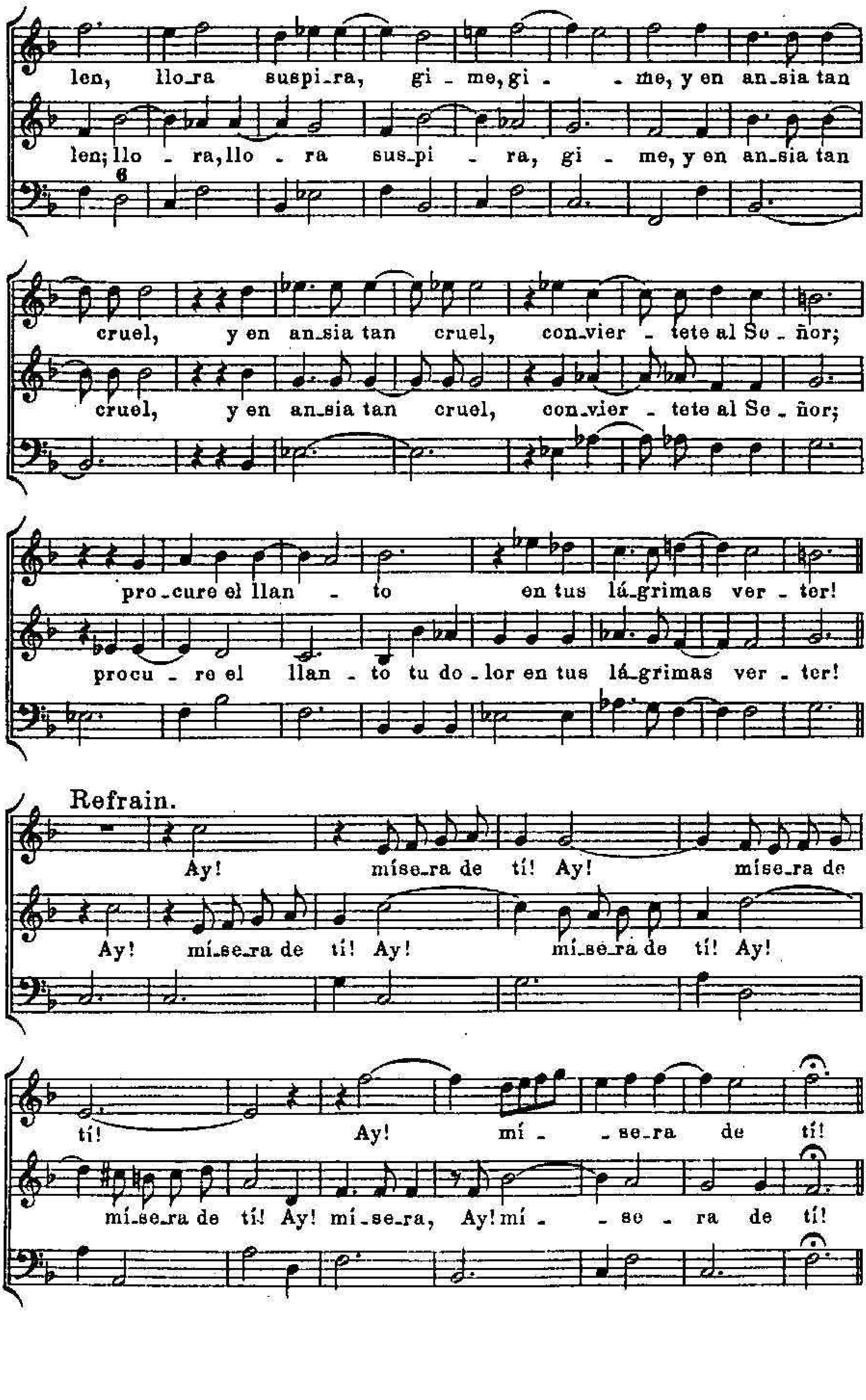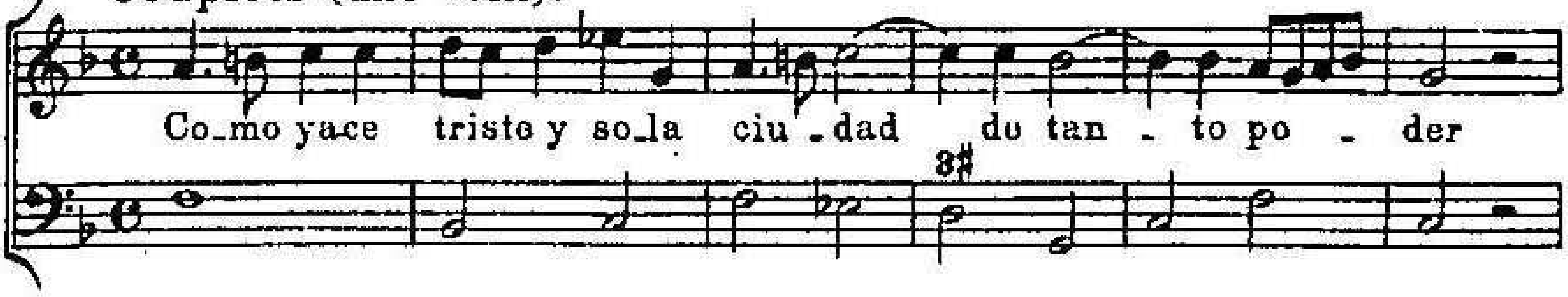




VII. a) (Miguel Ferrer.)
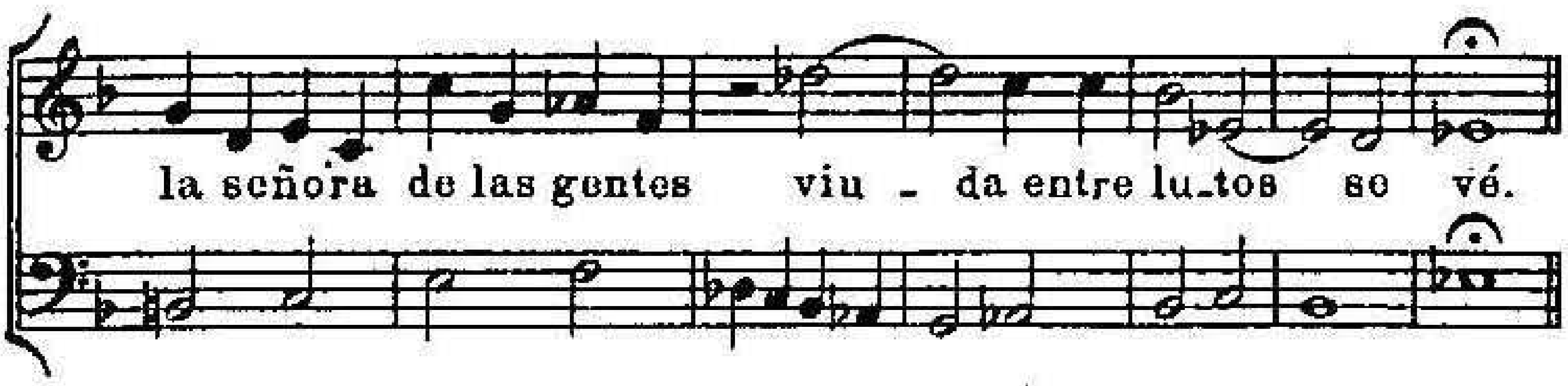





len, llo_ra suspi_ra, gi _ me, gi _ _ me, y en an_sia tan
len; llo _ ra, llo _ ra sus_pi _ ra, gi _ me, y en an_sia tan
6
cruel, y en an_sia tan cruel, con_vier _ tete al Se _ ñor;
cruel, y en an_sia tan cruel, con_vier _ tete al Se _ ñor;
pro_cure el llan _ to en tus lá_grimas ver _ ter!
procu _ re el llan _ to tu do _ lor en tus lá_grimas ver _ ter!
Refrain.
Ay! míse_ra de tí! Ay! míse_ra de
Ay! mí_se_ra de tí! Ay! mí_se_ra de tí! Ay!
tí! Ay! mí _ _ se_ra de tí!
mí_se_ra de tí! Ay! mí_se_ra, Ay! mí _ _ se _ ra de tí!

Couplets (une voix).
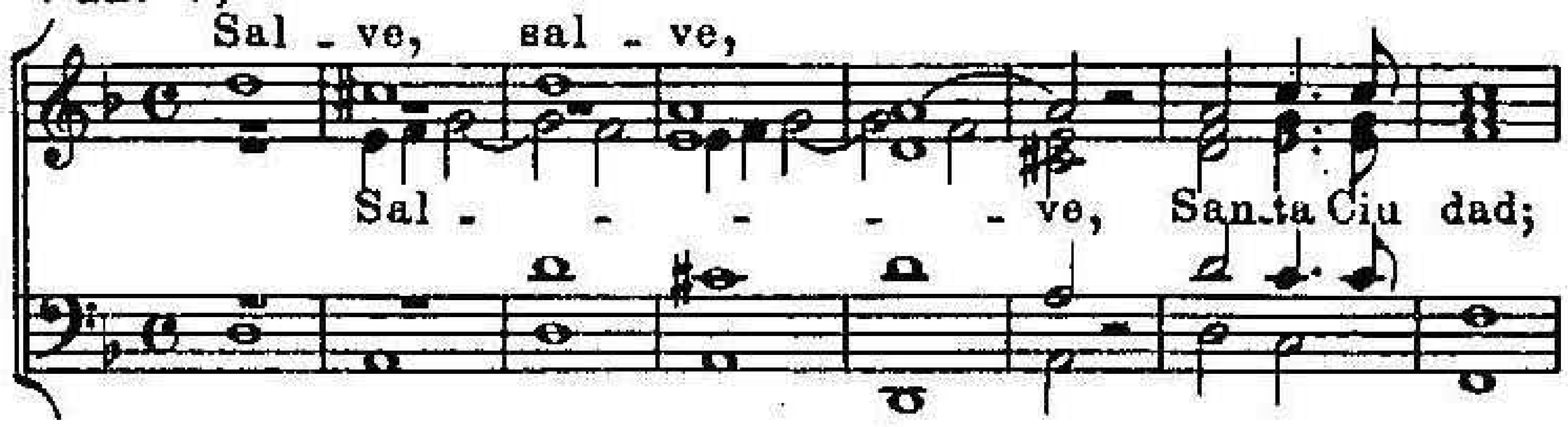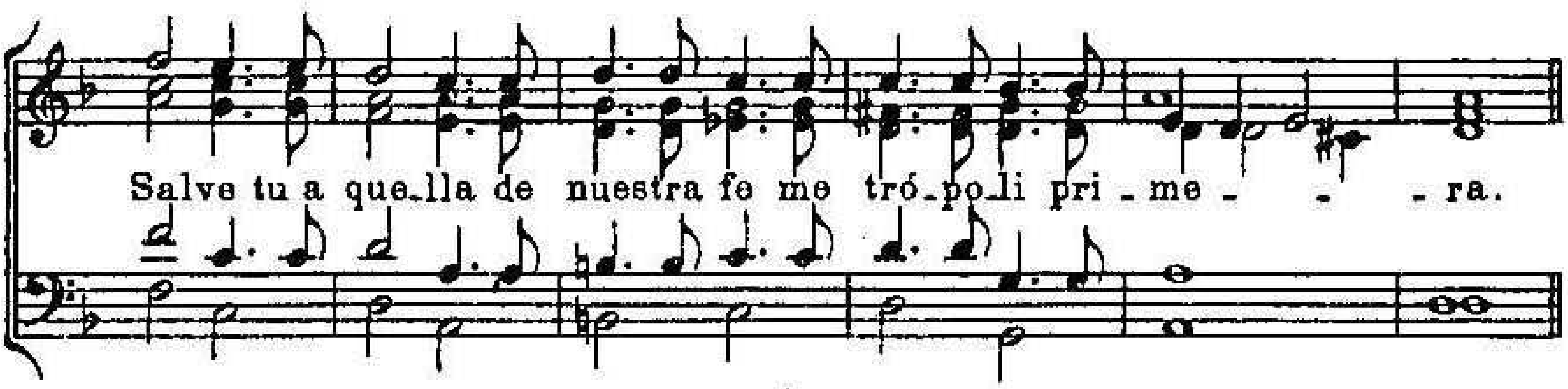




D. C. au refrain.

VII. b)

I. Soprani II. III.
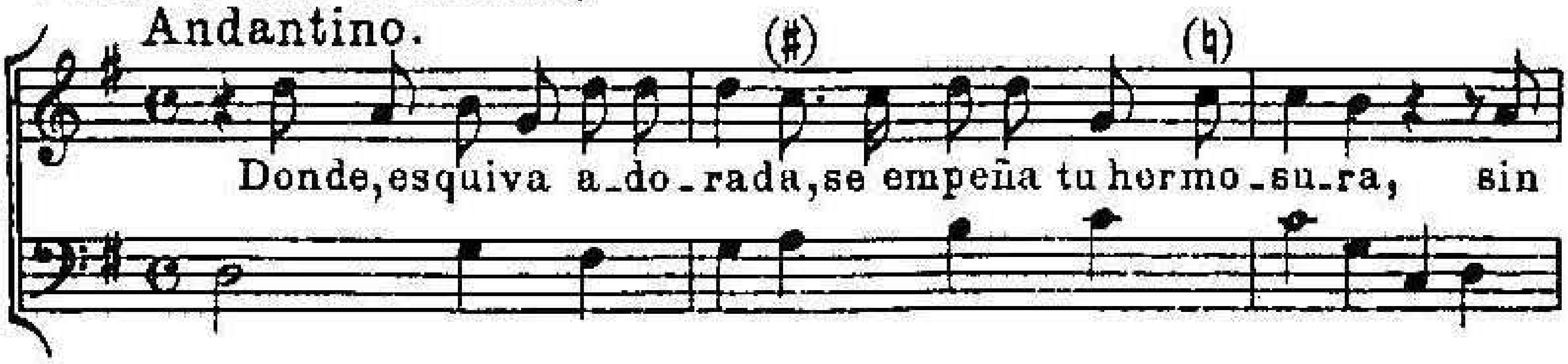
Tenore. Accomp.



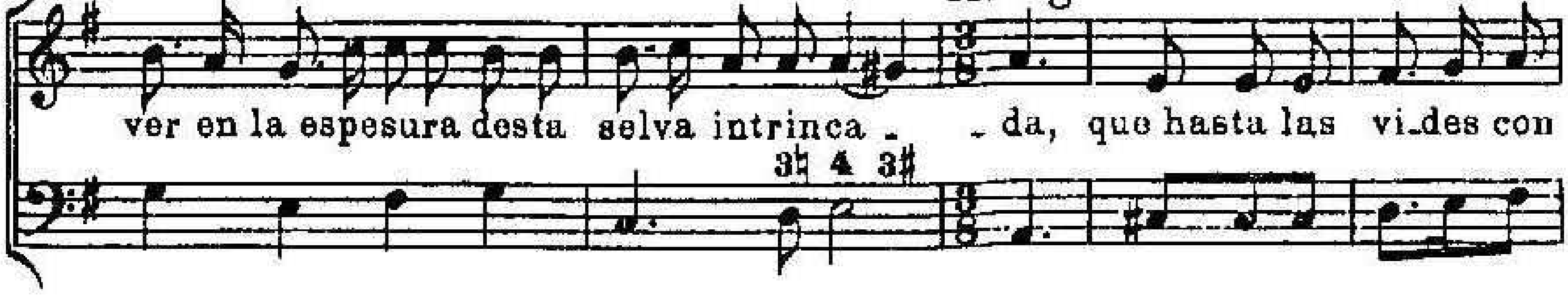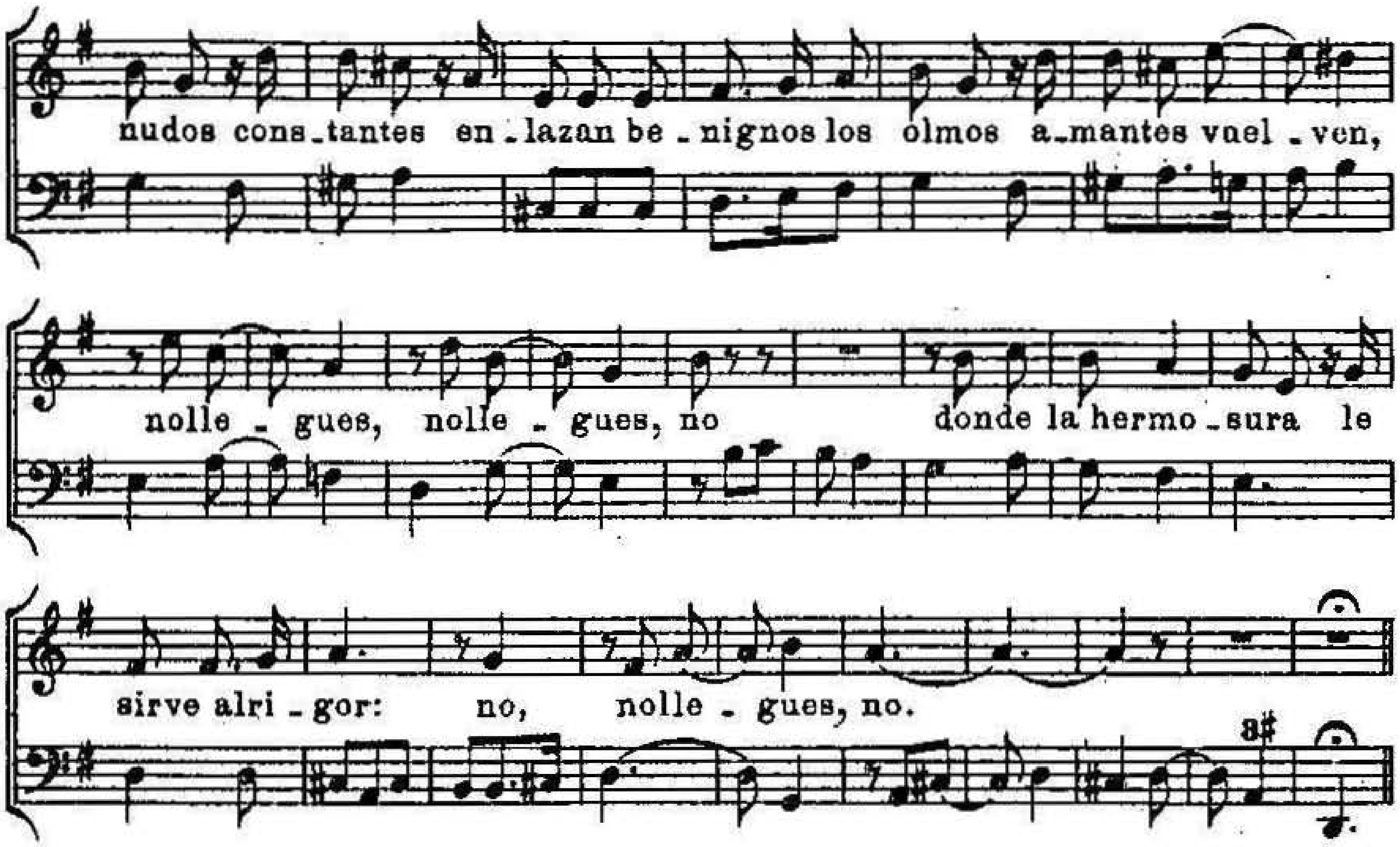


VIII. (Juan de Navas.)

Andantino.
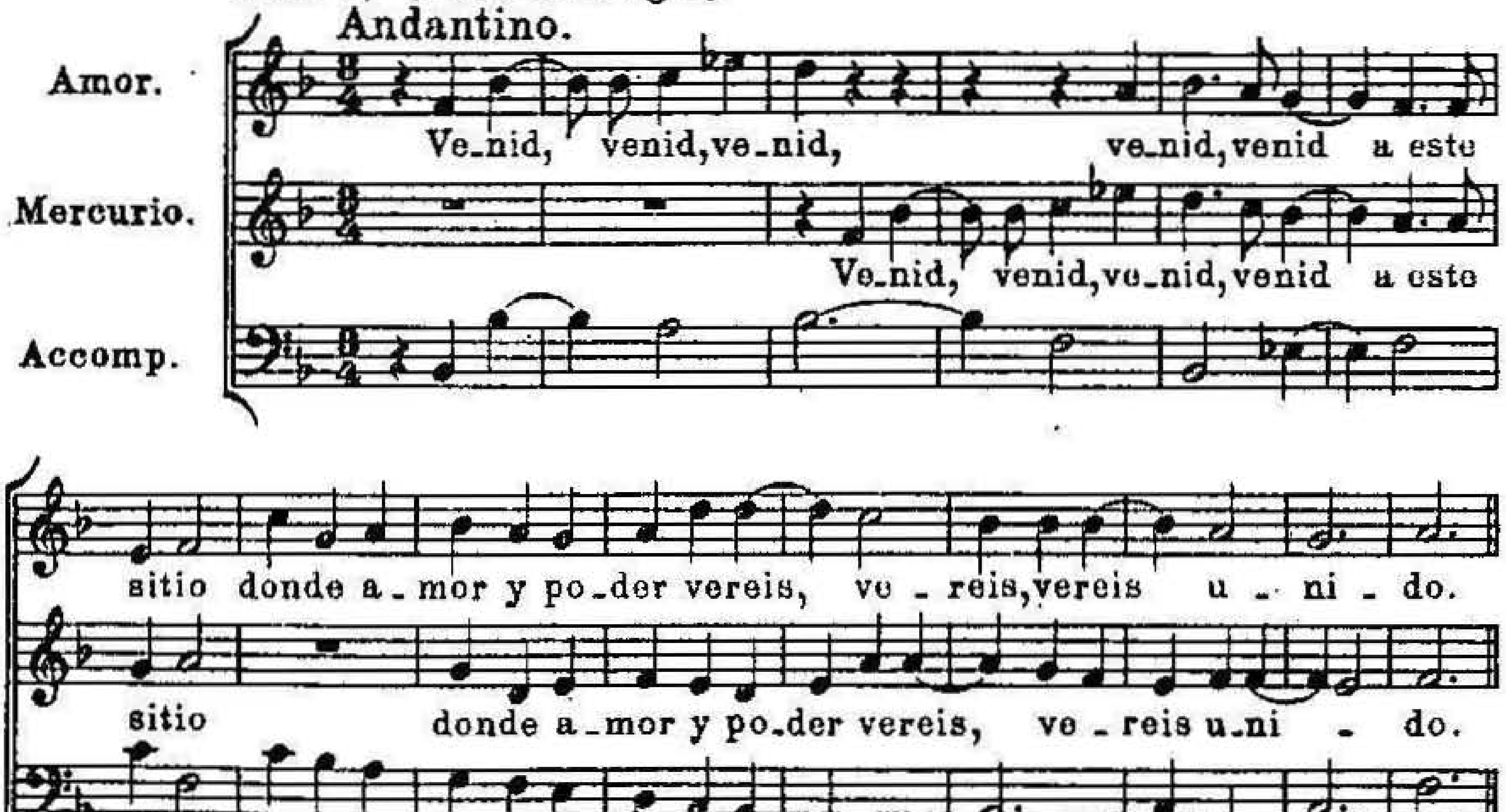


Allegro.
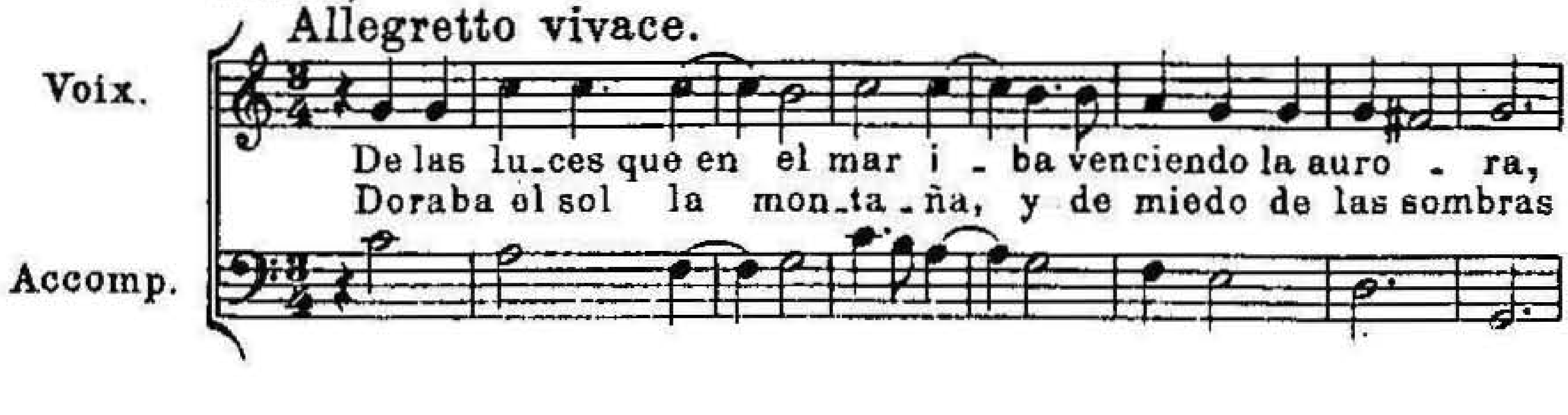




IX. a) (Juan Hidalgo.)

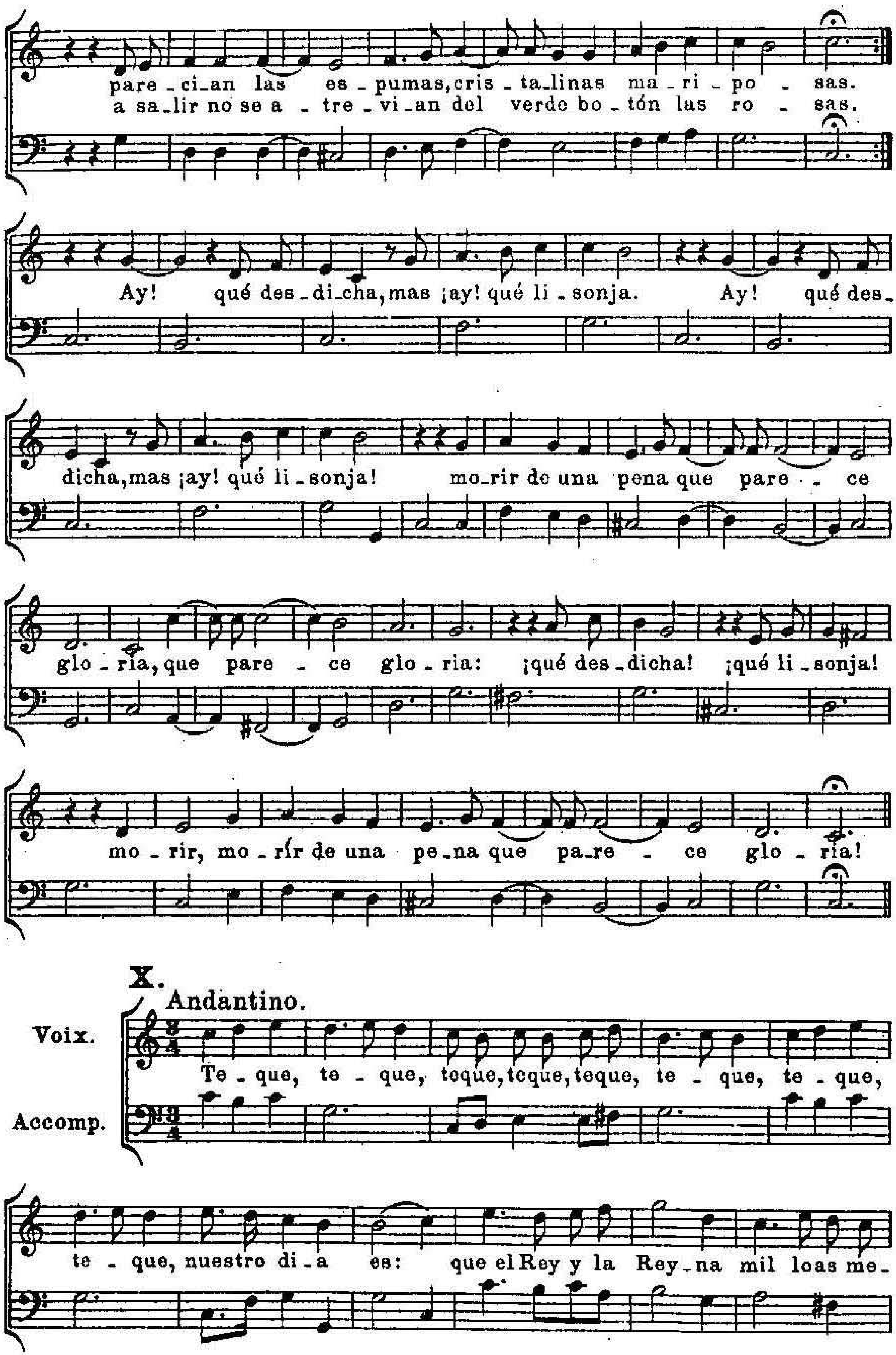
Andantino.
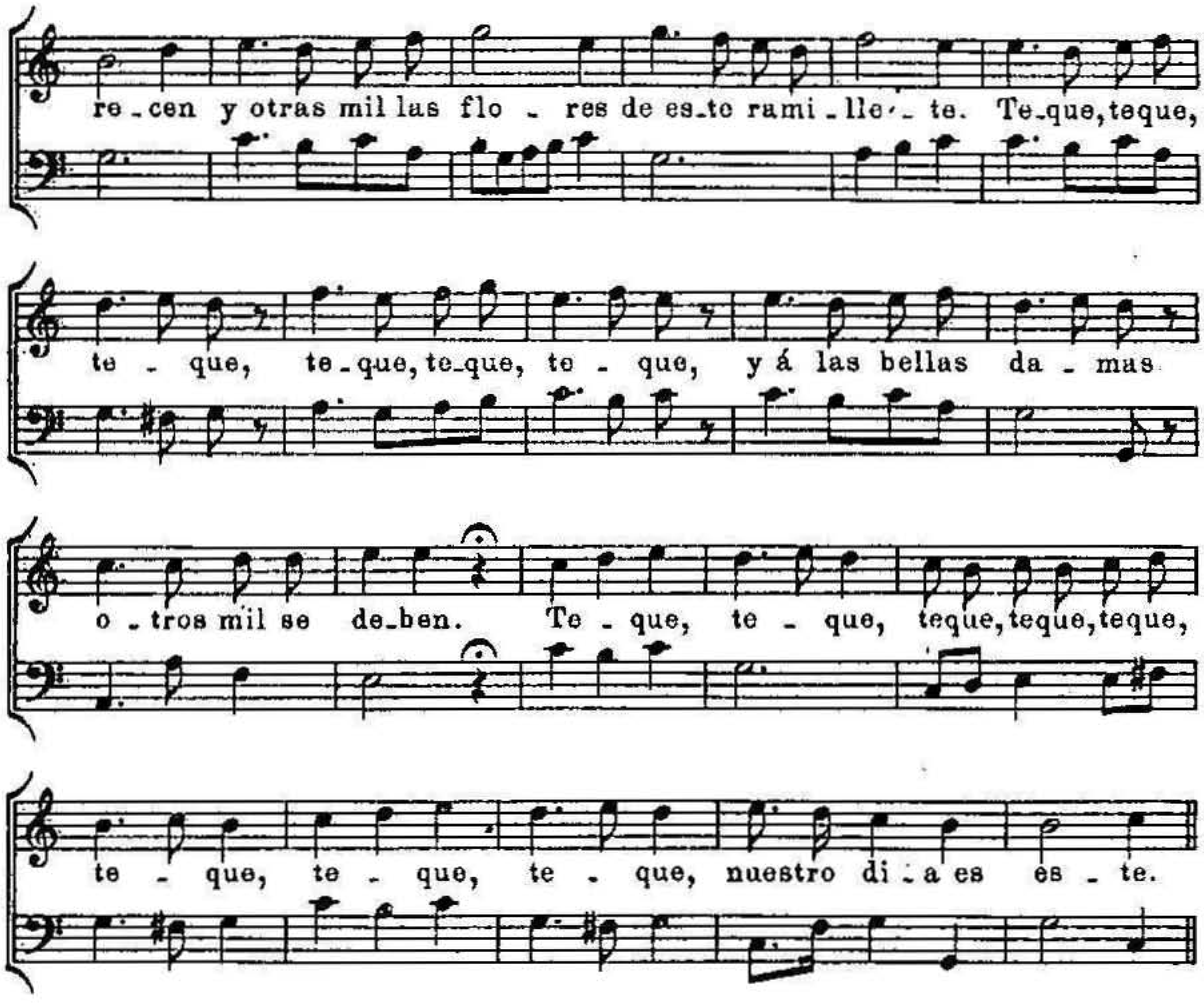


IX. b)
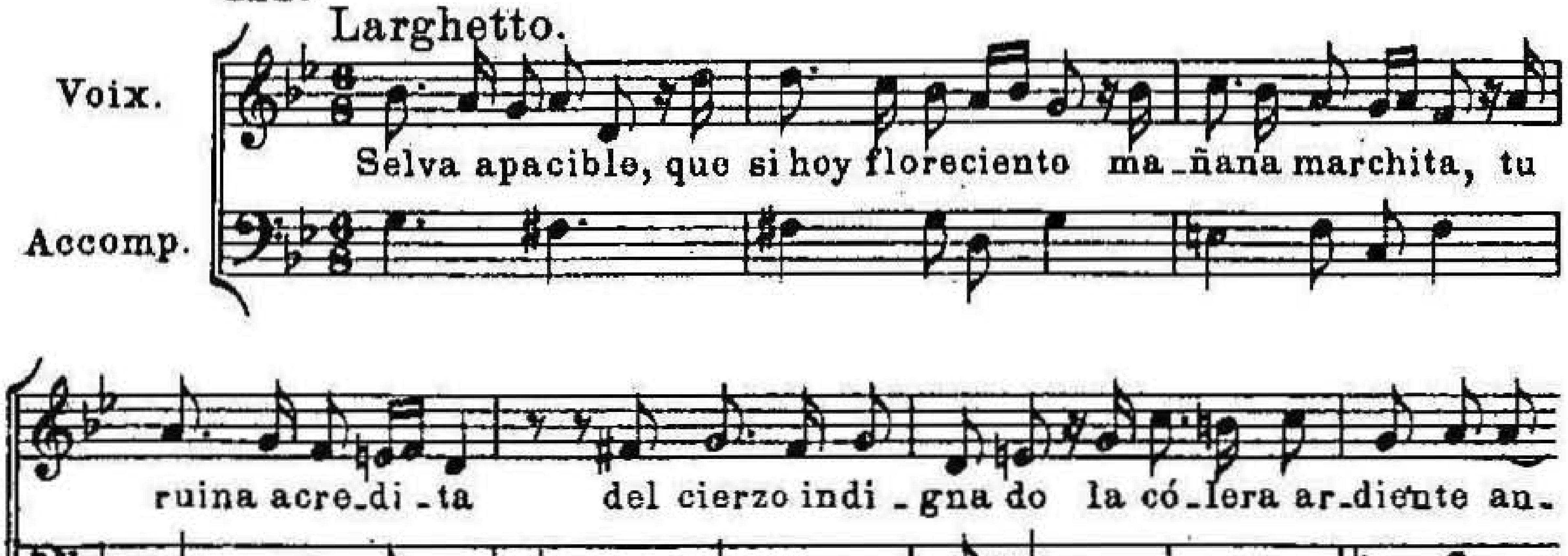
Allegretto vivace.
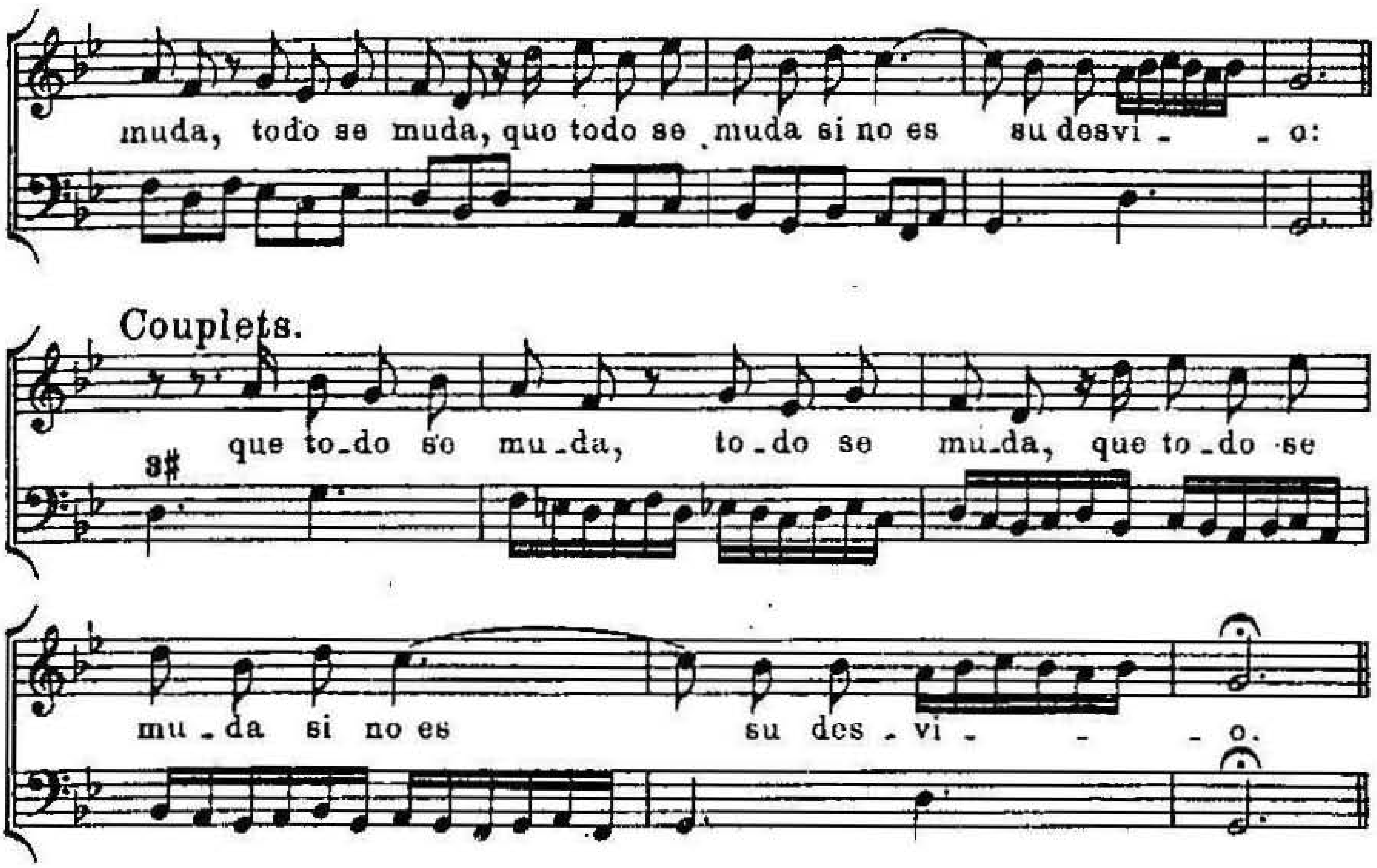



pare - ci - an las es - pumas, cris - ta - linas ma - ri - po - sas.
a sa - lir no se a - tre - vi - an del verde bo - tón las ro - sas.
Ay! qué des - di - cha, mas ¡ay! qué li - sonja. Ay! qué des -
dicha, mas ¡ay! qué li - sonja! mo - rir de una pena que pare - ce
glo - ria, que pare - ce glo - ria: ¡qué des - dicha! ¡qué li - sonja!
mo - rir, mo - rir de una pe - na que pa - re - ce glo - ria!
X.
Andantino.
Voix.
Accomp.
Te - que, te - que, teque, teque, teque, te - que, te - que,
te - que, nuestro di - a es: que el Rey y la Rey - na mil loas me -
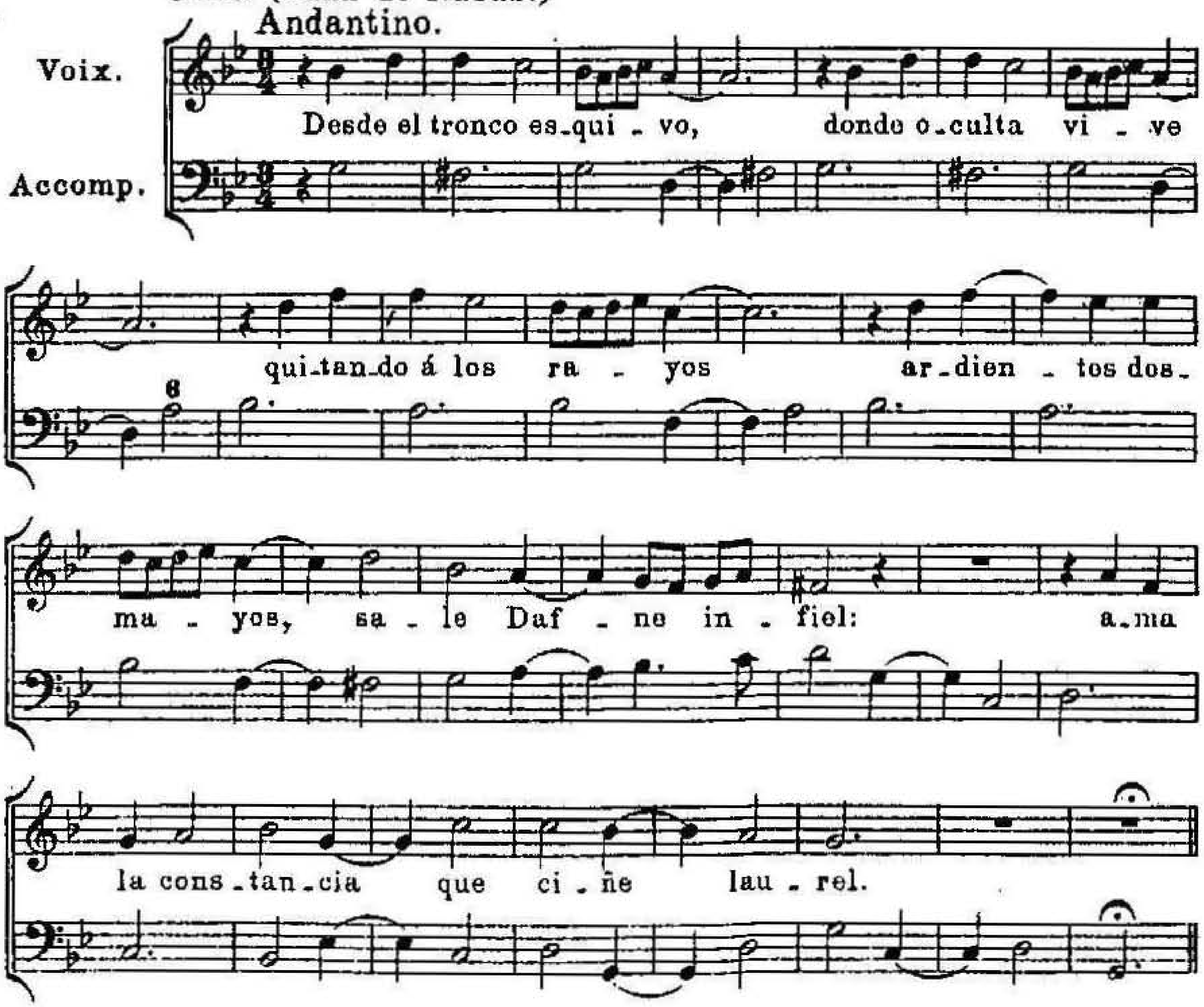

re - cen y otras mil las flo - res de es-te rami - lle - te. Te-que, teque,
te - que, te-que, te-que, te - que, y á las bellas da - mas
o - tros mil se de-ben. Te - que, te - que, teque, teque, teque,
te - que, te - que, te - que, nuestro di - a es es - te.

XI.
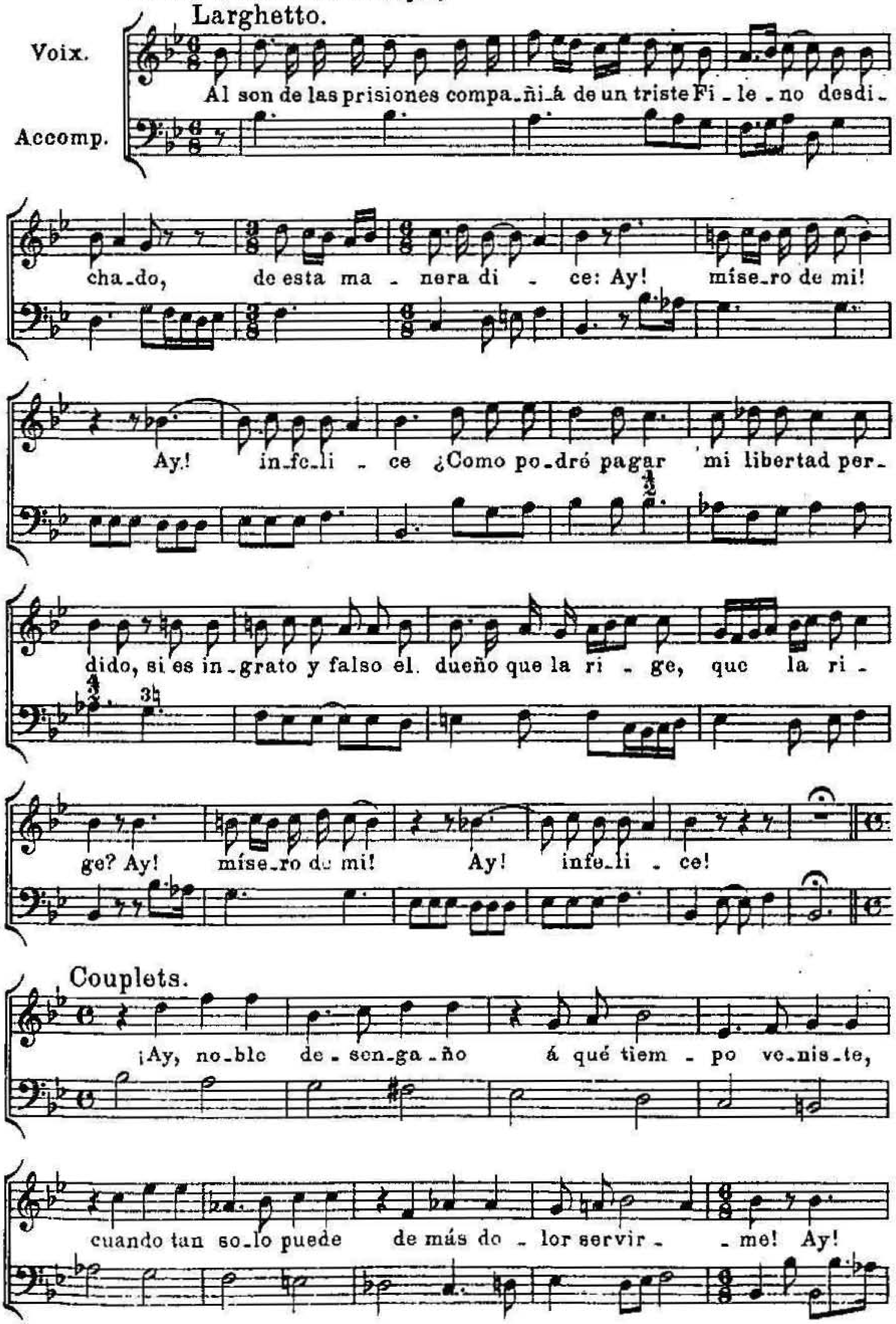

Larghetto.
Voix.
Accomp.
Selva apacible, que si hoy floreciento ma-ñana marchita, tu
ruina acre-di - ta del cierzo indi - gna do la có - lera ar-diente an-
- tes que se au-sente di - le á mi bien, di - le al dueño mi-o, que todo se
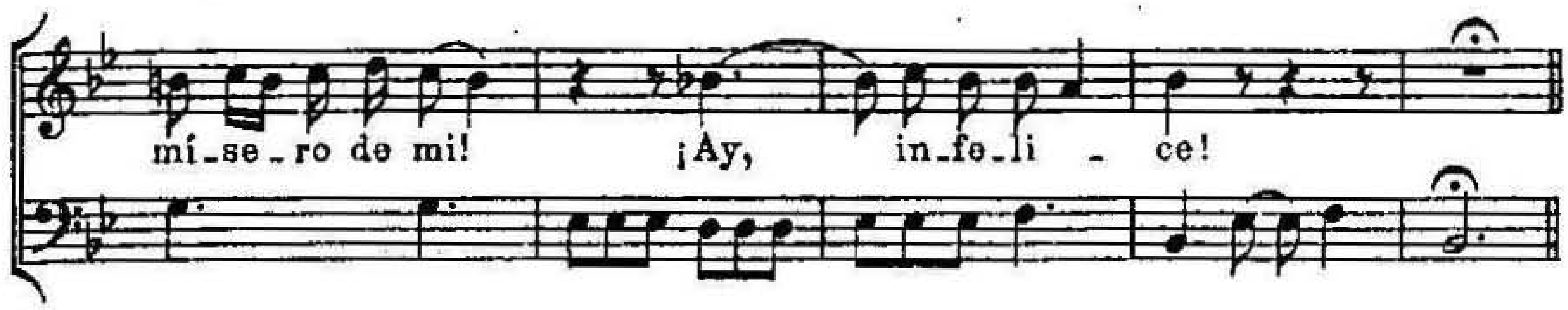


XII. (Juan de Nasas.)
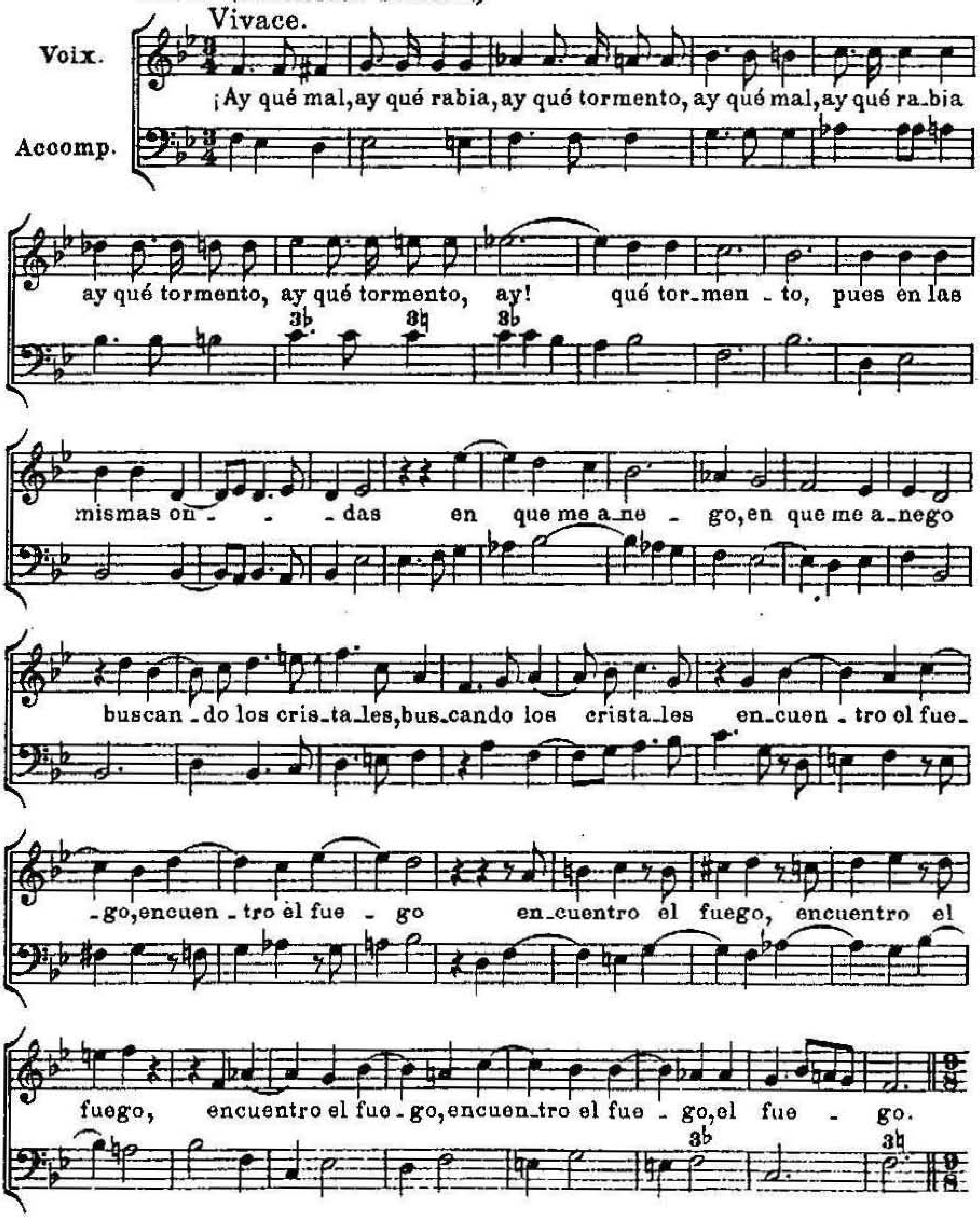


XIII. (Francisco Monjo.)
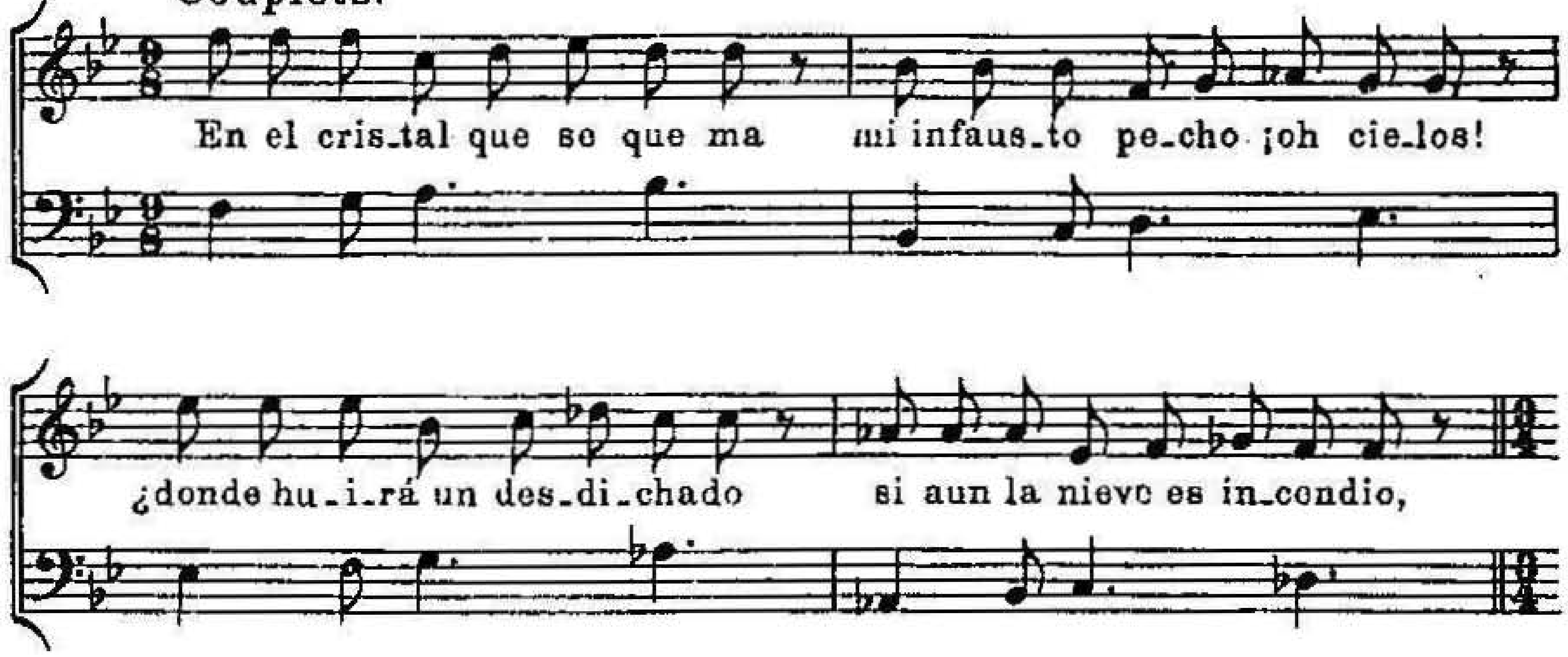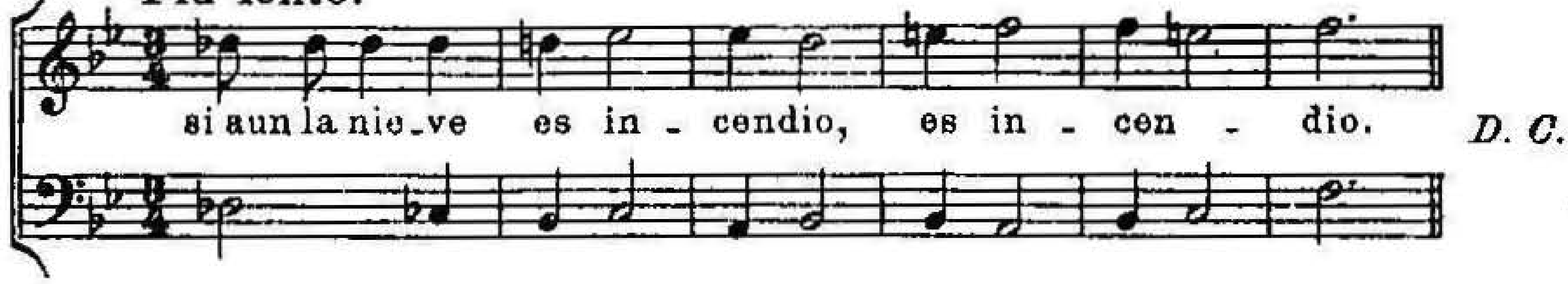




XIV. (Francisco Berxes.)



Couplets.

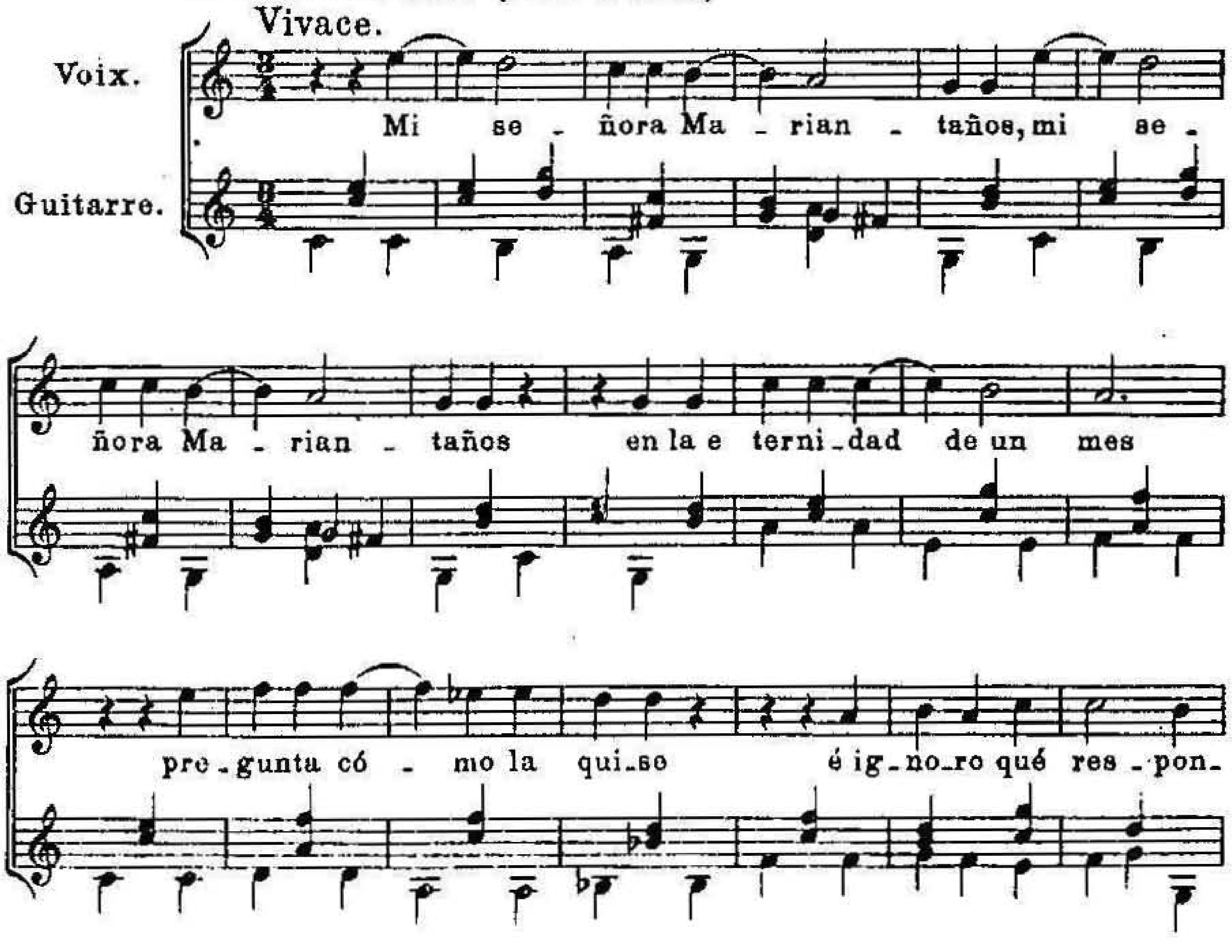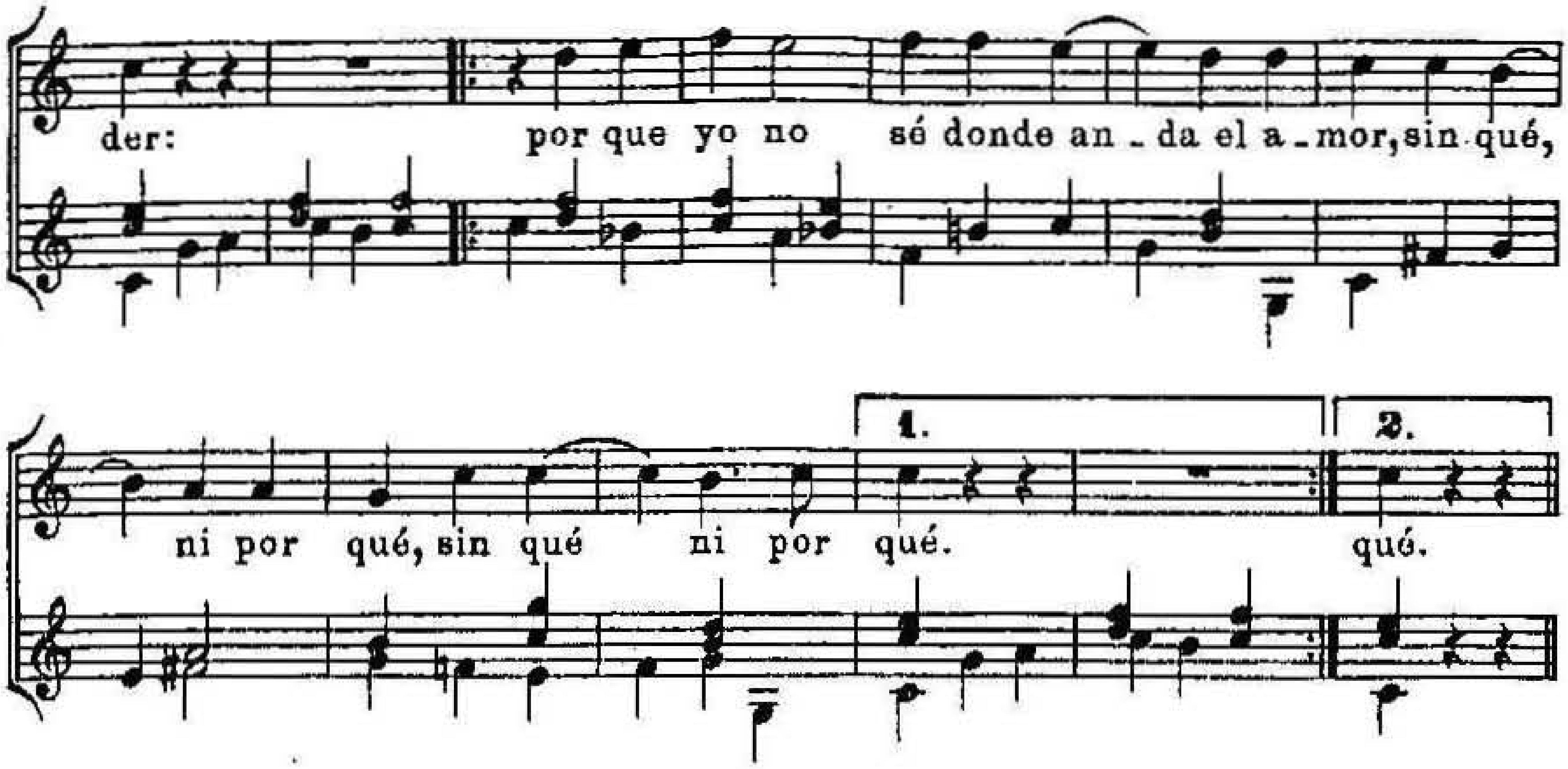


Più lento.
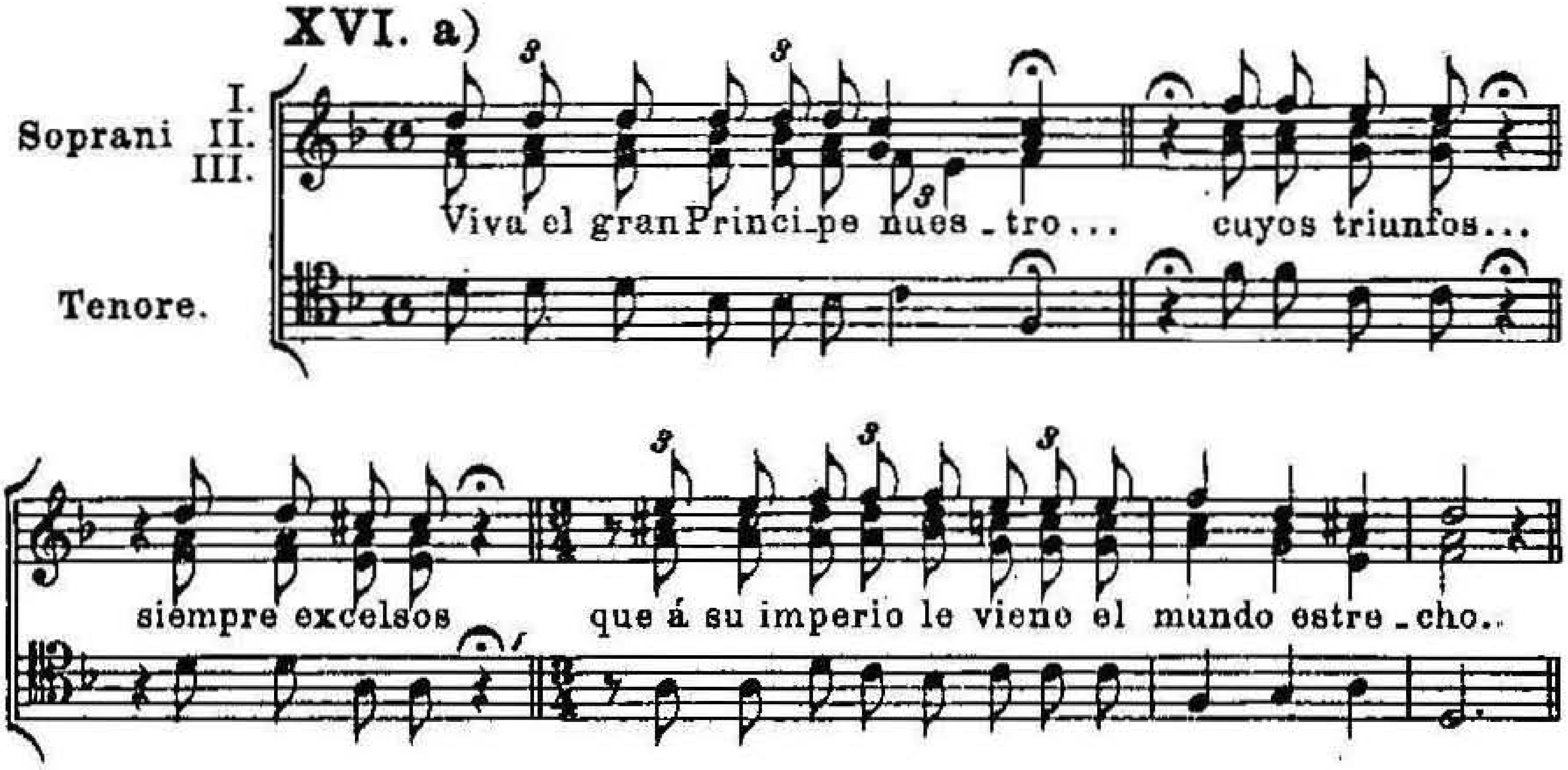


XV. Pasacalle. (José Marin.)

Vivace.
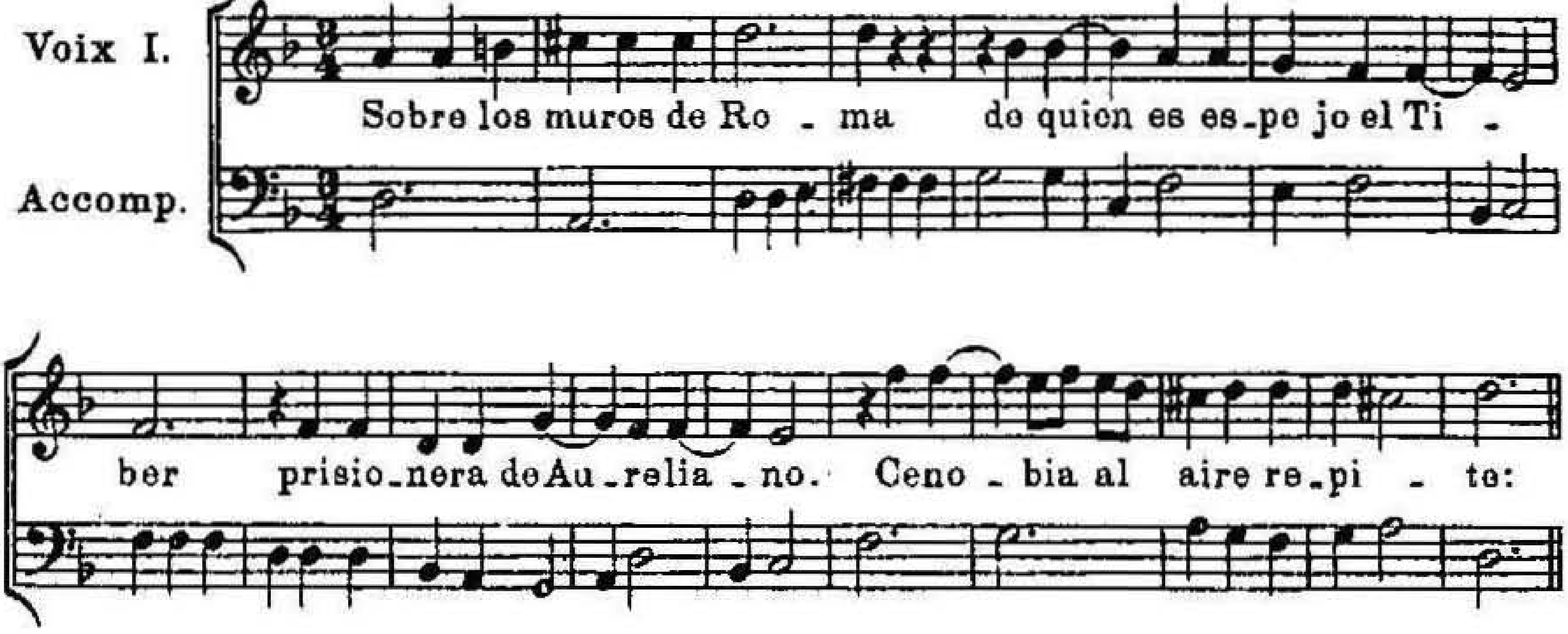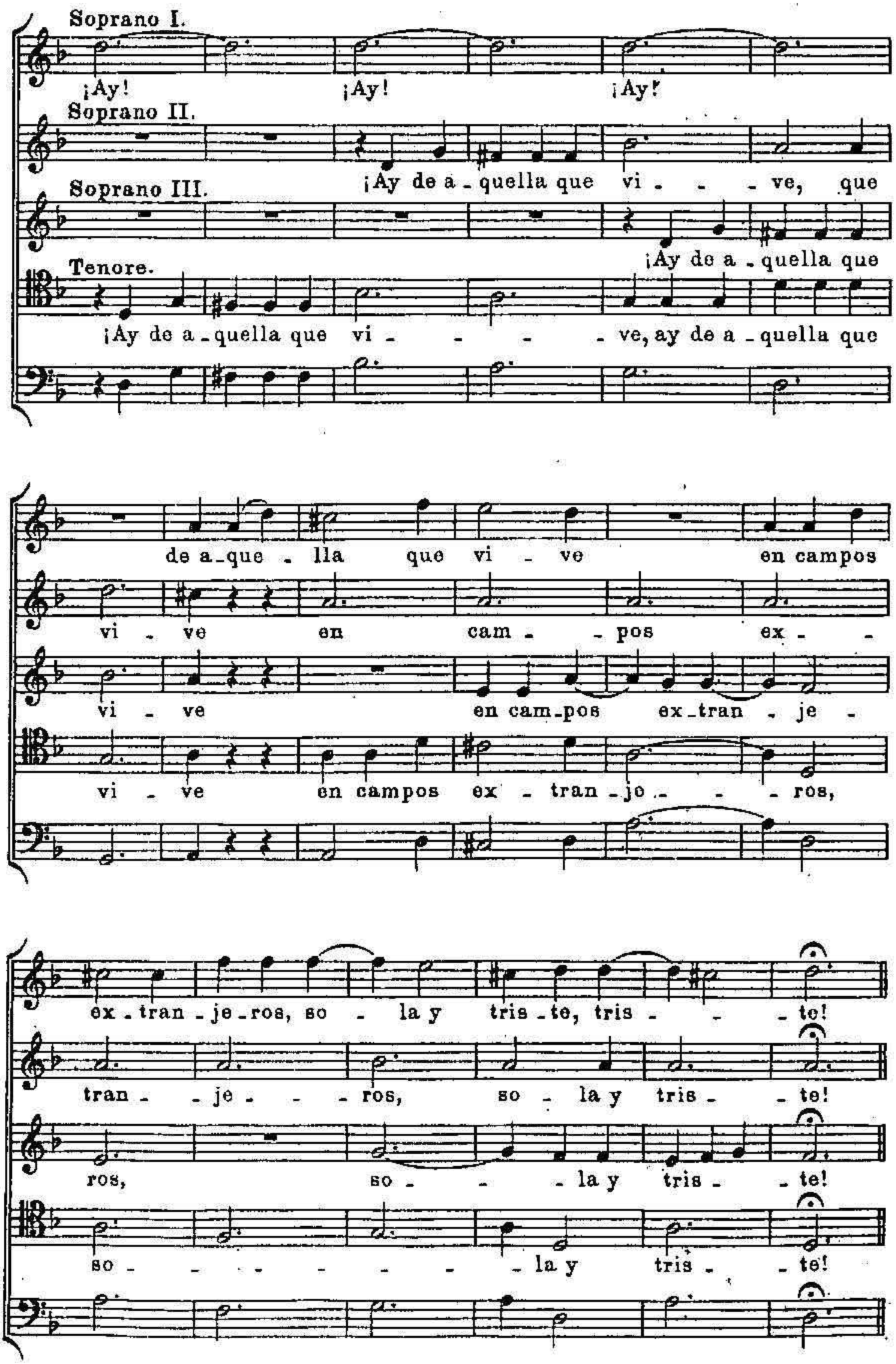



der: por que yo no sé donde an - da el a - mor, sin qué,
ni por qué, sin qué ni por qué. qué.
1.
2.

XVI. a)
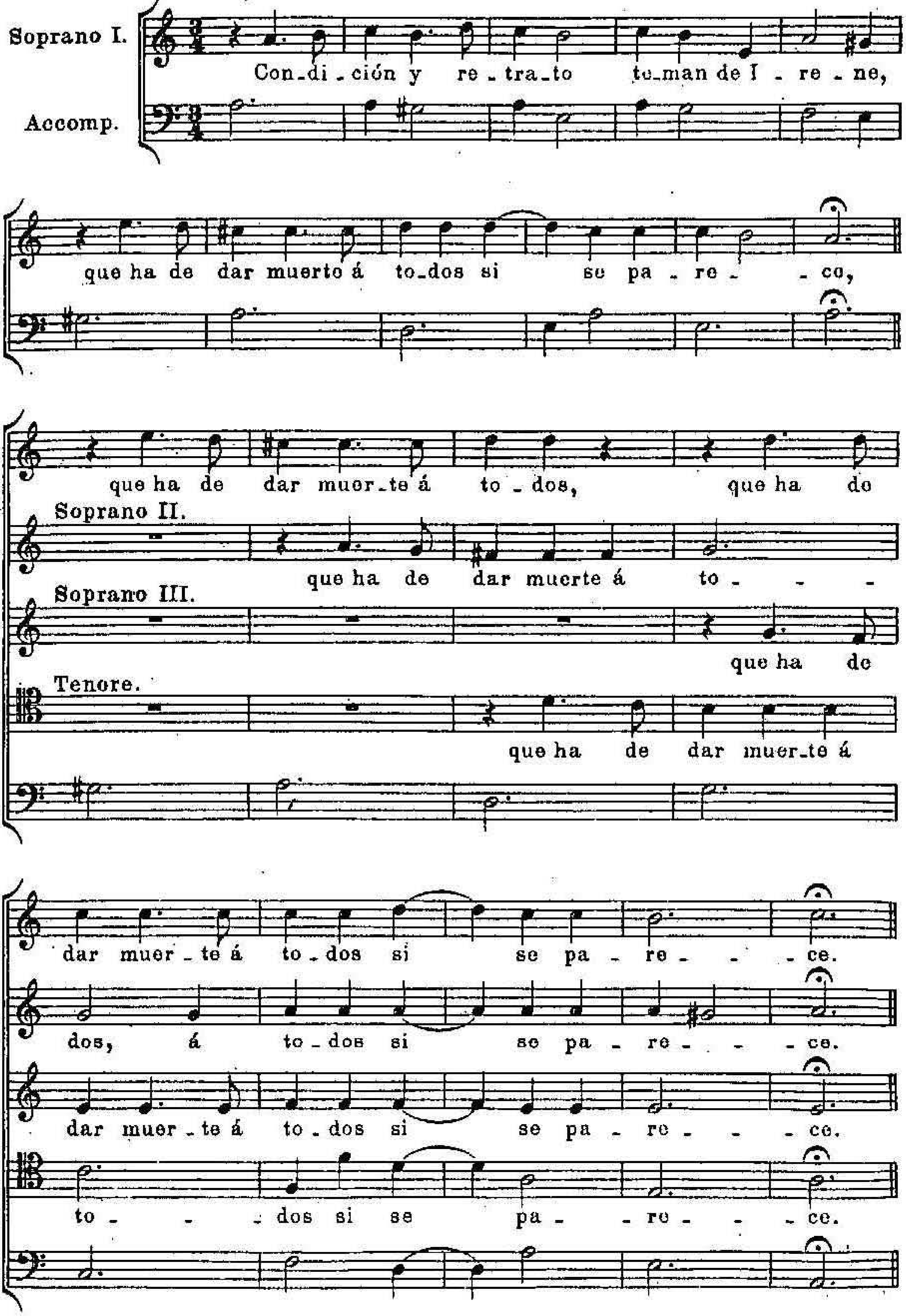

Soprani I. II. III.
Tenore.
Viva el gran Princi - pe nues - tro... cuyos triunfos...
siempre excelsos que á su imperio le vieno el mundo estre - cho..

XVI. b)
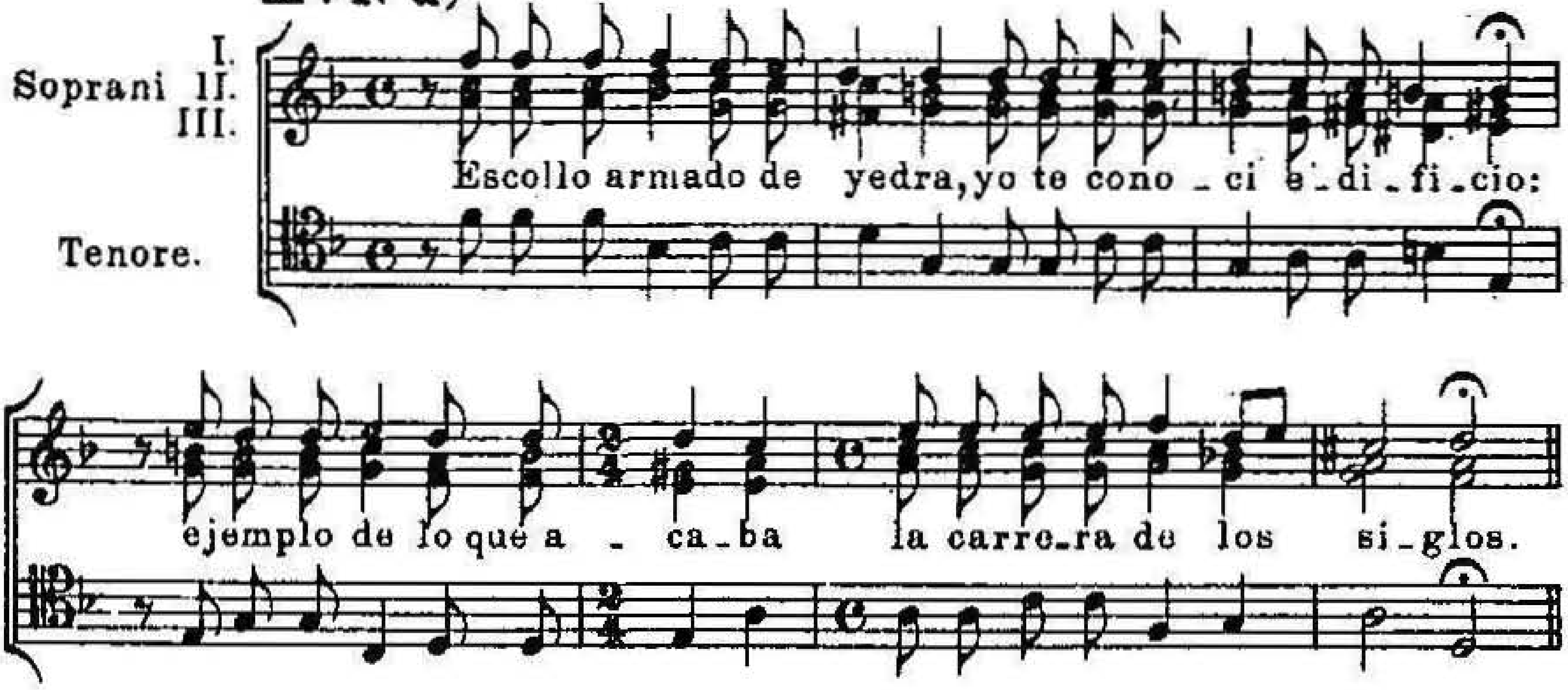

Voix I.
Accomp.
Sobre los muros de Ro - ma de quien es es - pe jo el Ti -
ber prisio - nera de Au - relia - no. Ceno - bia al aire re - pi - te:


Soprano I.
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!
Soprano II.
¡Ay de a _ quella que vi _ _ _ ve, que
Soprano III.
¡Ay de a _ quella que
Tenore.
¡Ay de a _ quella que vi _ _ _ _ ve, ay de a _ quella que
de a_que _ lla que vi _ ve en campos
vi _ ve en cam _ _ pos ex _ _
vi _ ve en cam_pos ex_tran _ je _
vi _ ve en campos ex _ tran _ jo _ _ _ ros,
ex _ tran _ je _ ros, so _ la y tris _ te, tris _ _ te!
tran _ _ je _ _ ros, so _ la y tris _ te!
ros, so _ _ la y tris _ te!
so _ _ _ _ _ _ _ _ la y tris _ te!
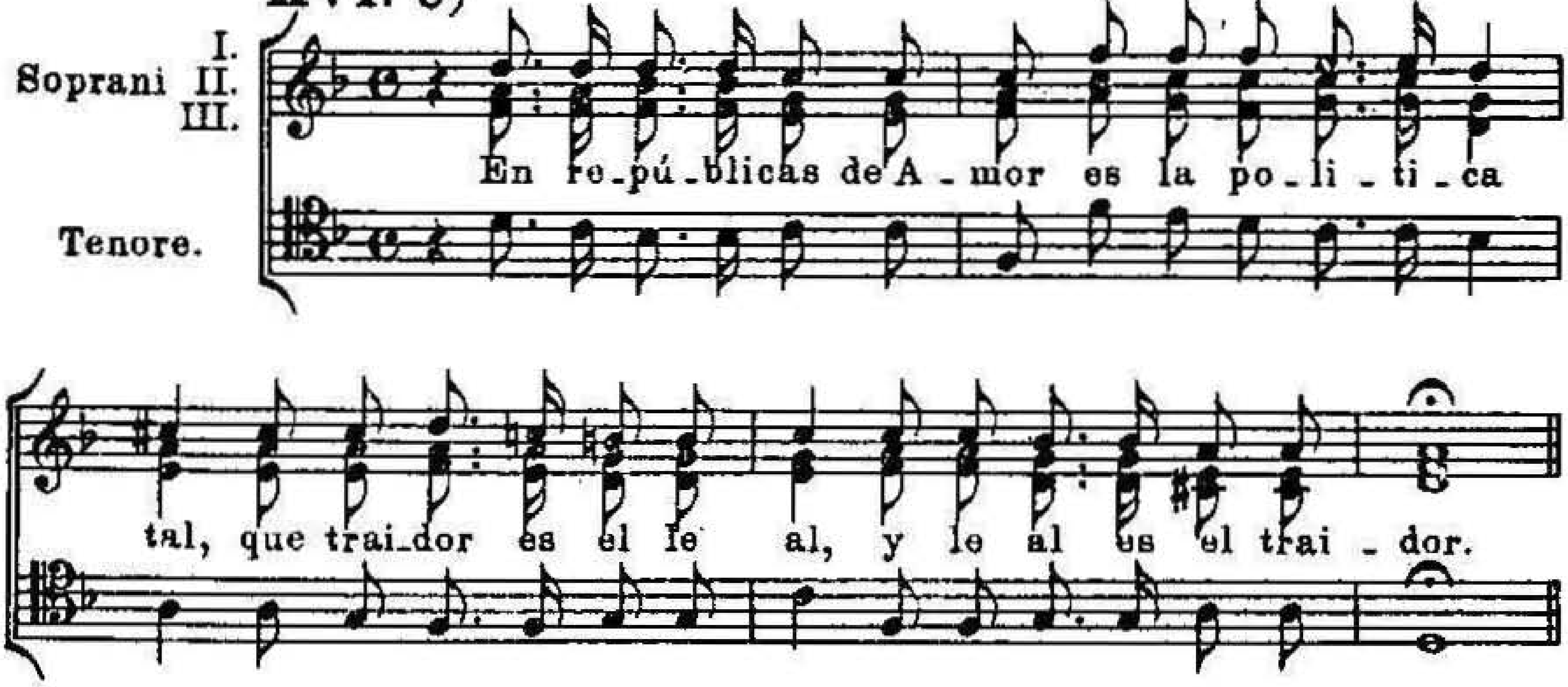
XVI. c)


Soprano I.
Accomp.
Con_di_ción y re_tra_to te_man de I_re_ne,
que ha de dar muerto á to_dos si se pa_re_ce,
que ha de dar muer_te á to_dos, que ha de
Soprano II.
que ha de dar muerte á to_
Soprano III.
que ha de
Tenore.
que ha de dar muer_te á
dar muer_te á to_dos si se pa_re_ce.
dos, á to_dos si se pa_re_ce.
dar muer_te á to_dos si se pa_re_ce.
to_dos si se pa_re_ce.

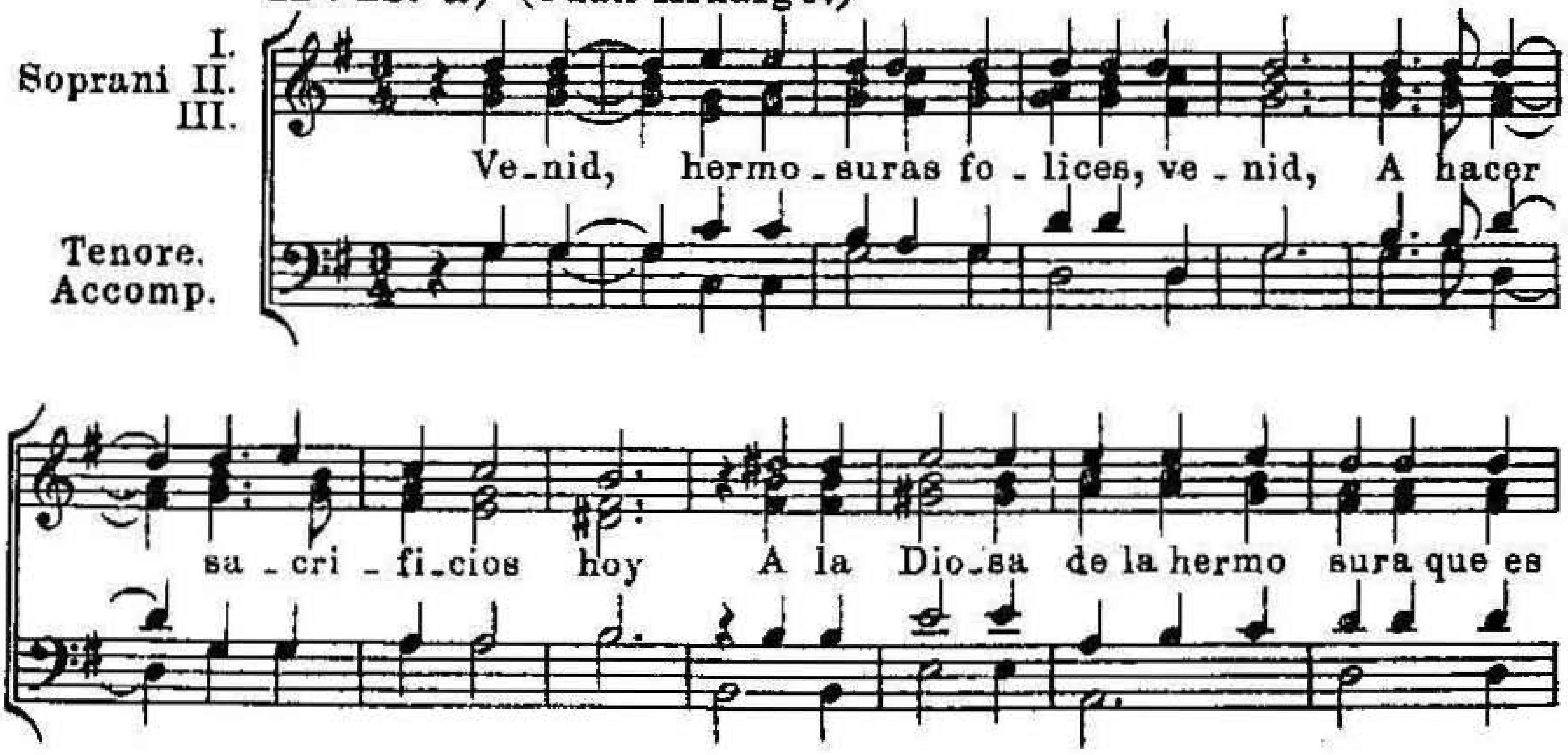
XVI. d)
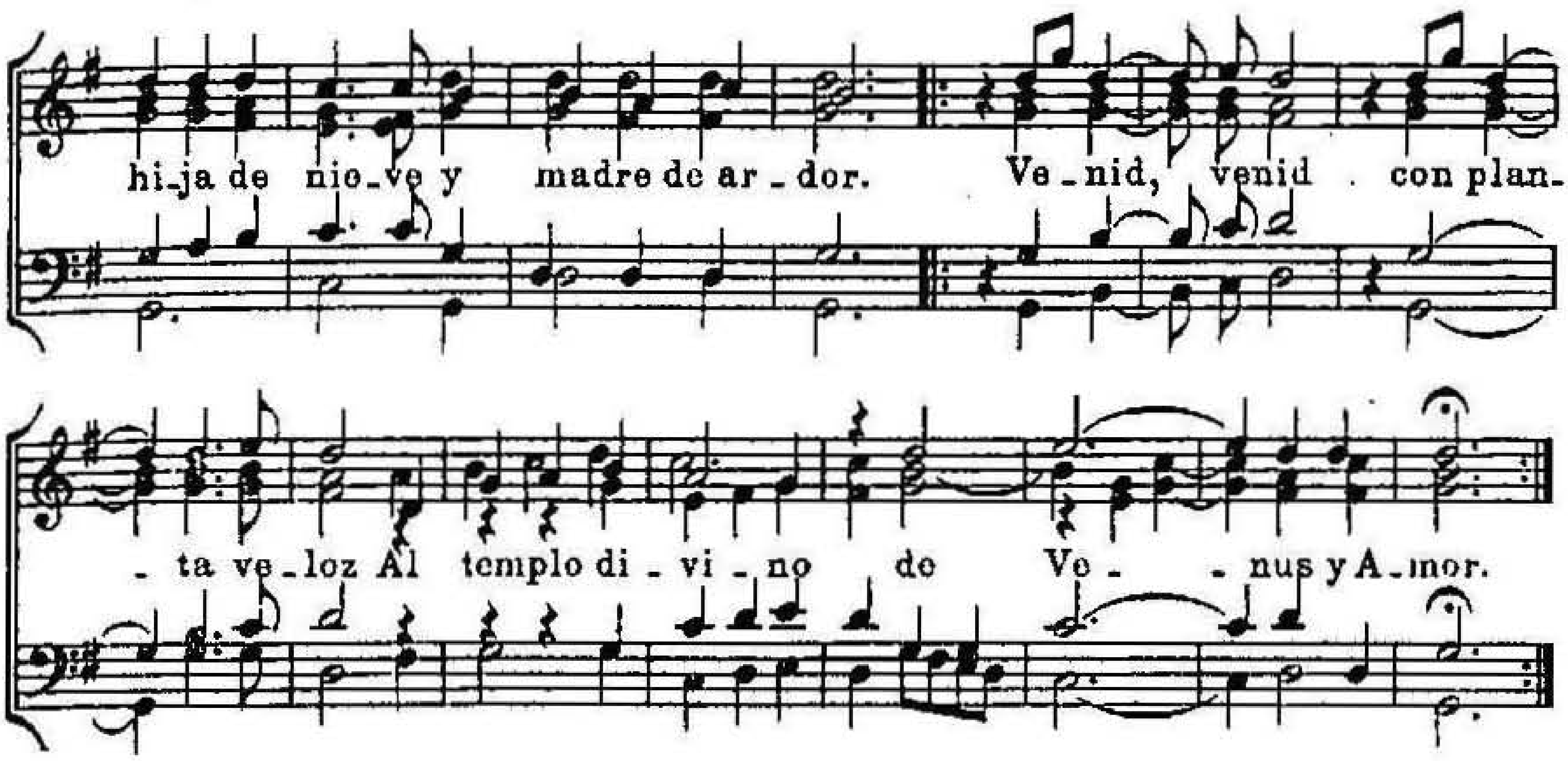


XVI. e)
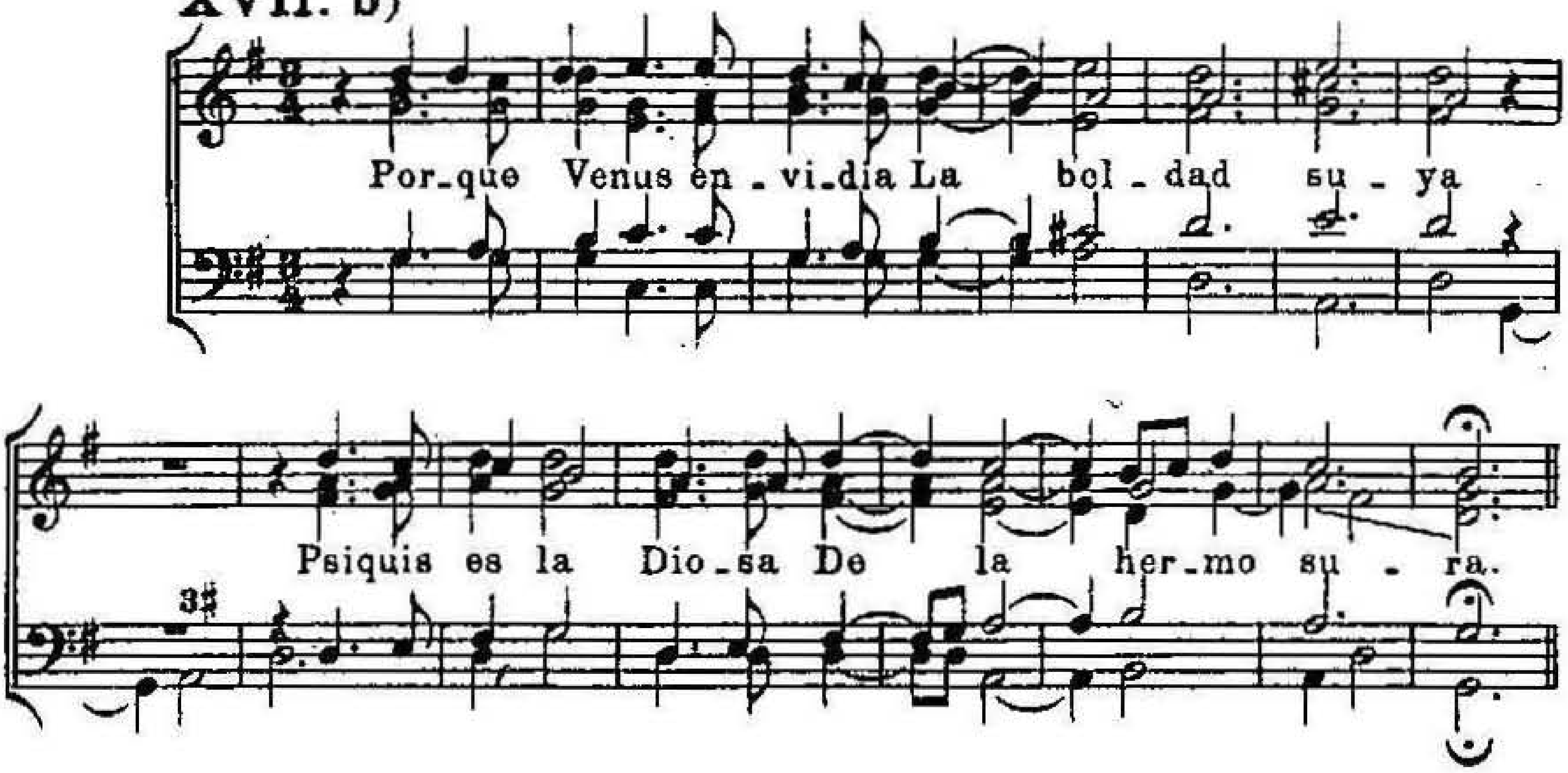


XVII. a) (Juan Hidalgo.)

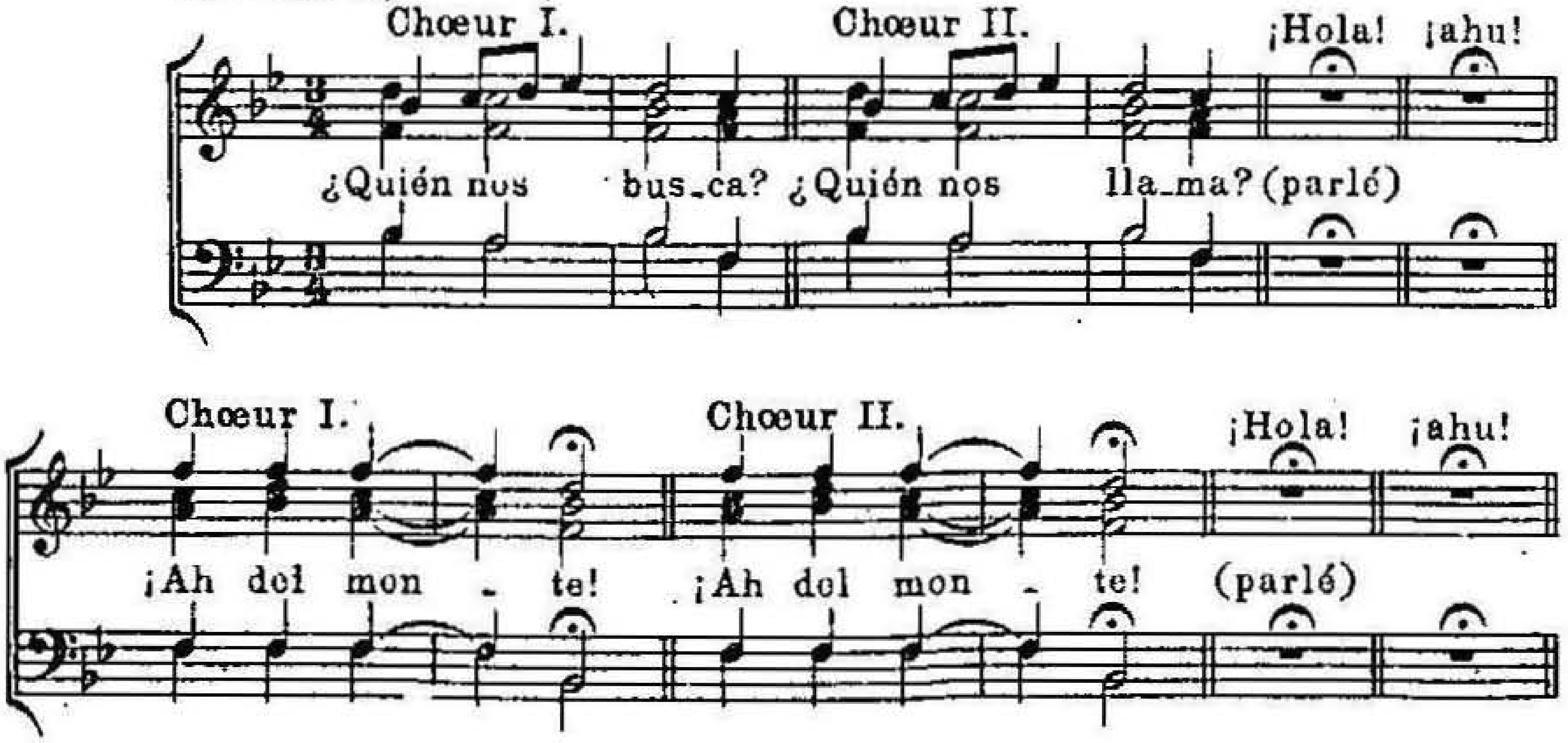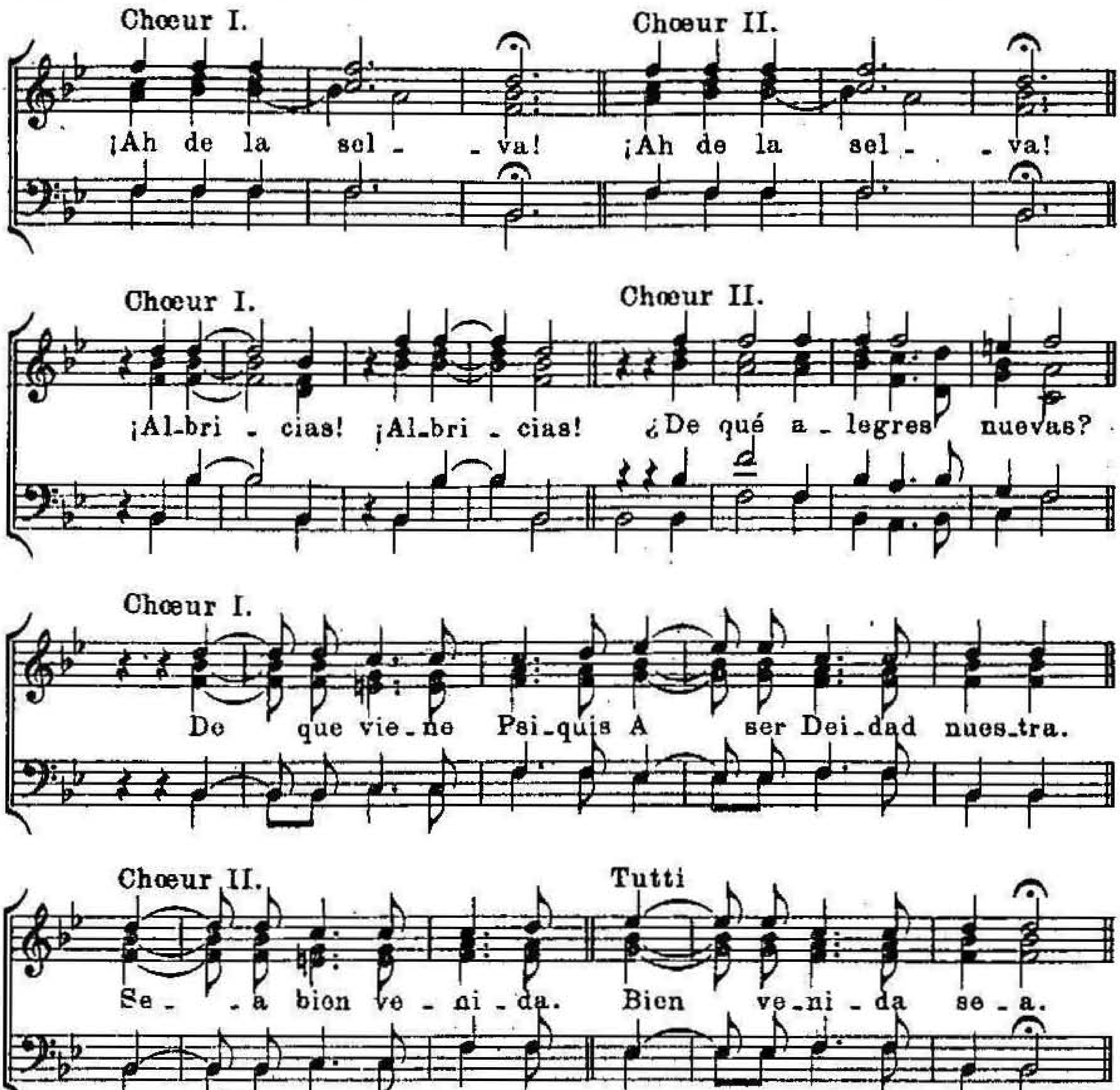



hi_ja de nie_ve y madre de ar_dor. Ve_nid, venid con plan_
_ta ve_loz Al templo di_vi_no de Ve_ _nus y A_mor.

XVII. b)
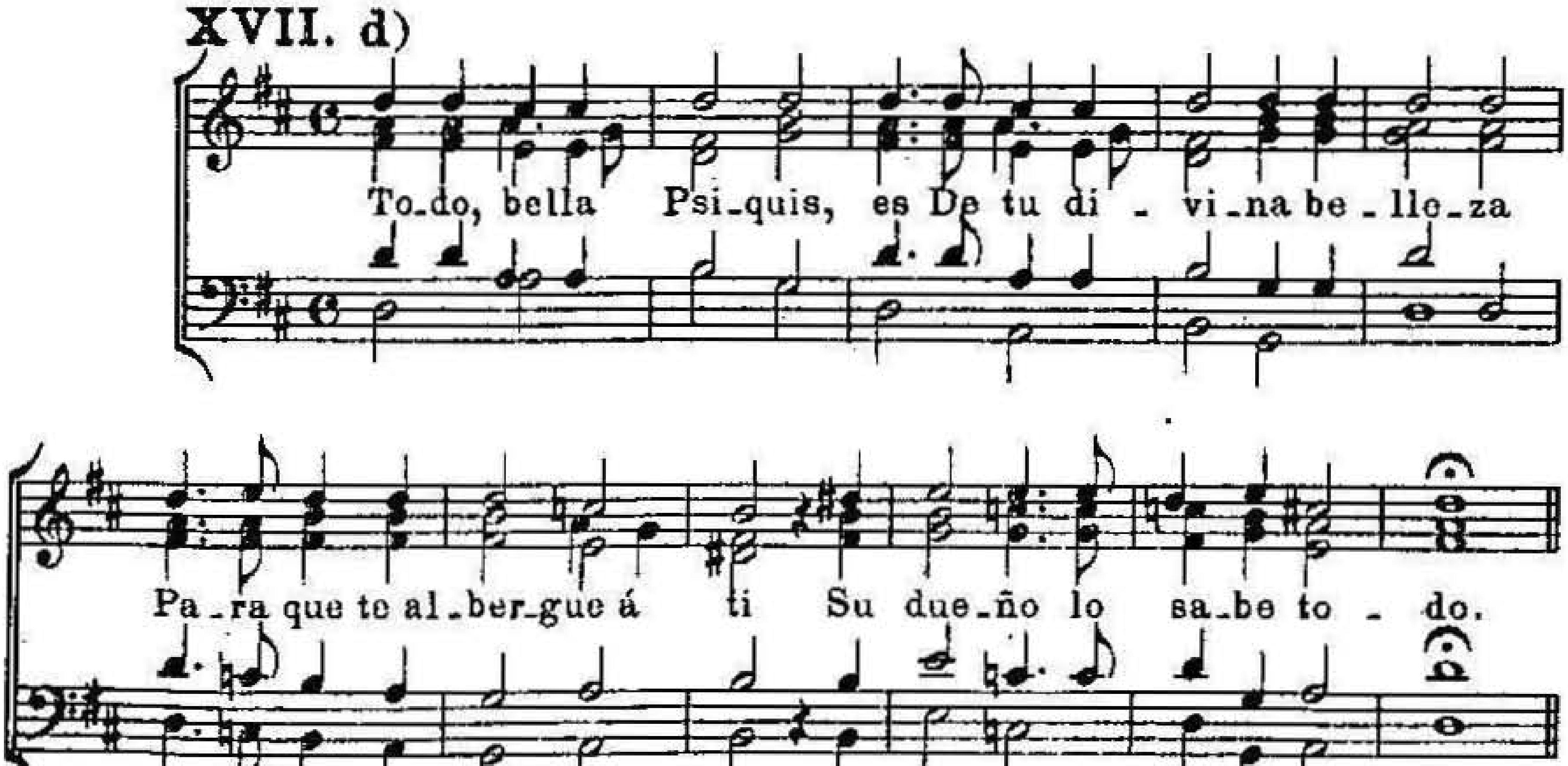

Por_que Venus en_vi_dia La bel_dad su_ya
Psiquis es la Dio_sa De la her_mo su_ra.

XVII. c)
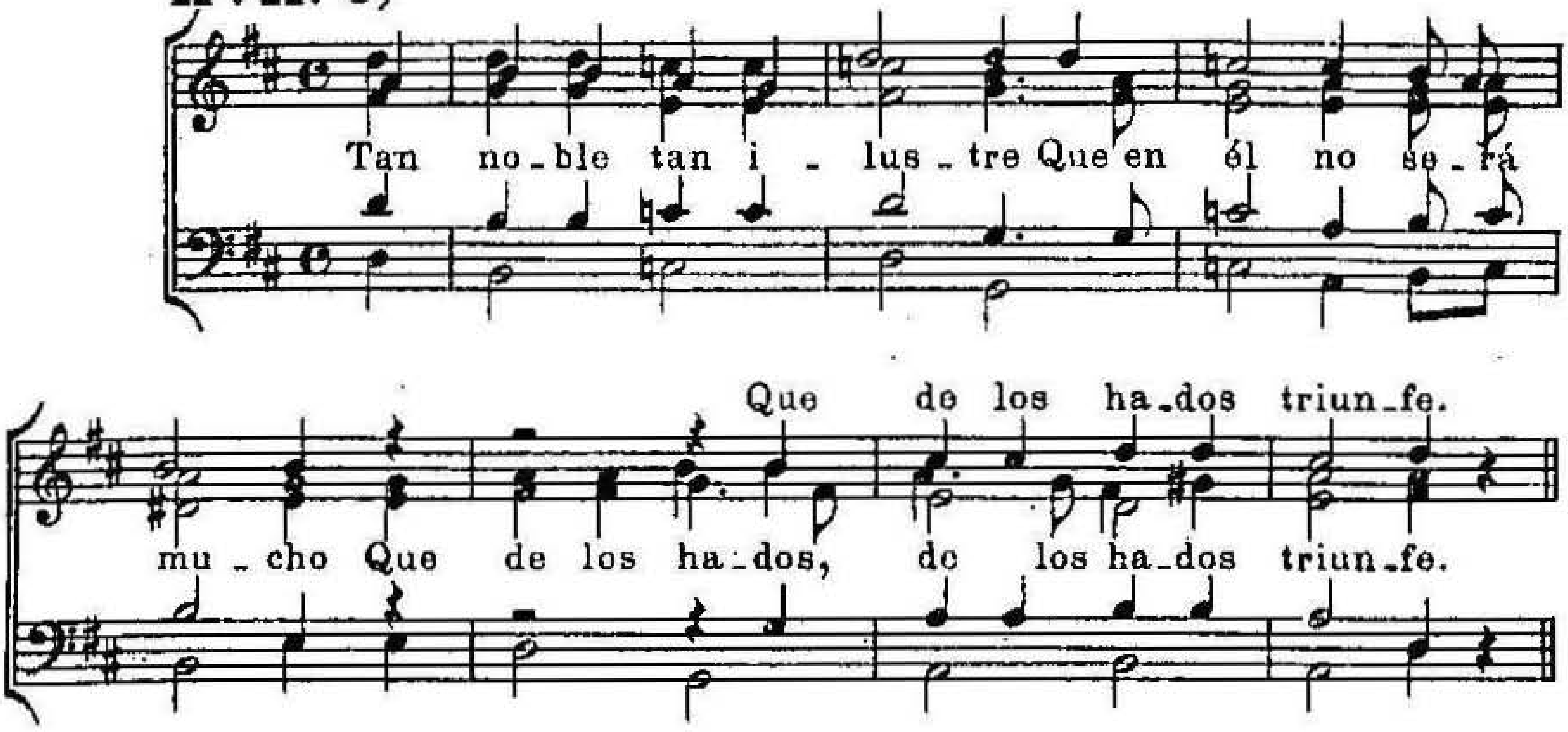

Chœur I.
Chœur II.
¡Hola! ¡ahu!
¿Quién nos bus_ca? ¿Quién nos lla_ma? (parlé)
Chœur I.
Chœur II.
¡Hola! ¡ahu!
¡Ah del mon_te! ¡Ah del mon_te! (parlé)


Choeur I.
Choeur II.
¡Ah de la sel - - va! ¡Ah de la sel - - va!
Choeur I.
Choeur II.
¡Al_bri - cias! ¡Al_bri - cias! ¿De qué a - legres nuevas?
Choeur I.
De que vie_ne Psi_quis A ser Dei_dad nues_tra.
Choeur II.
Tutti
Se - - a bien ve - ni - da. Bien ve_ni - da se - a.
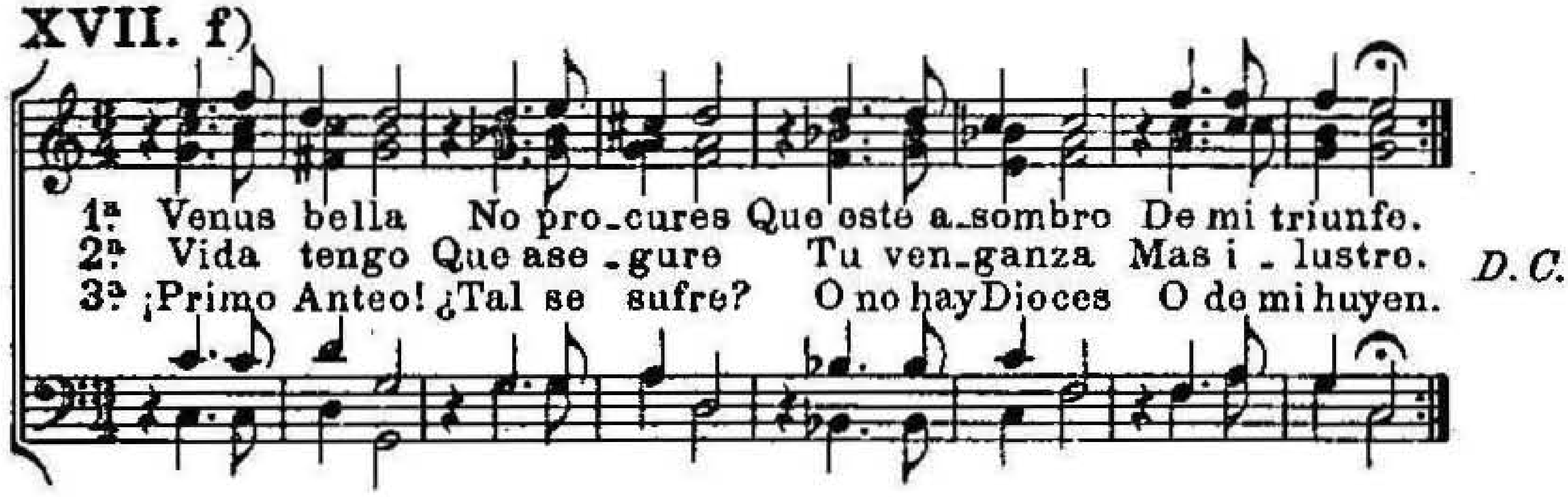
XVII. d)


To_do, bella Psi_quis, es De tu di - vi_na be - lle_za
Pa - ra que te al_ber_gue á ti Su due_ño lo sa_be to - do.
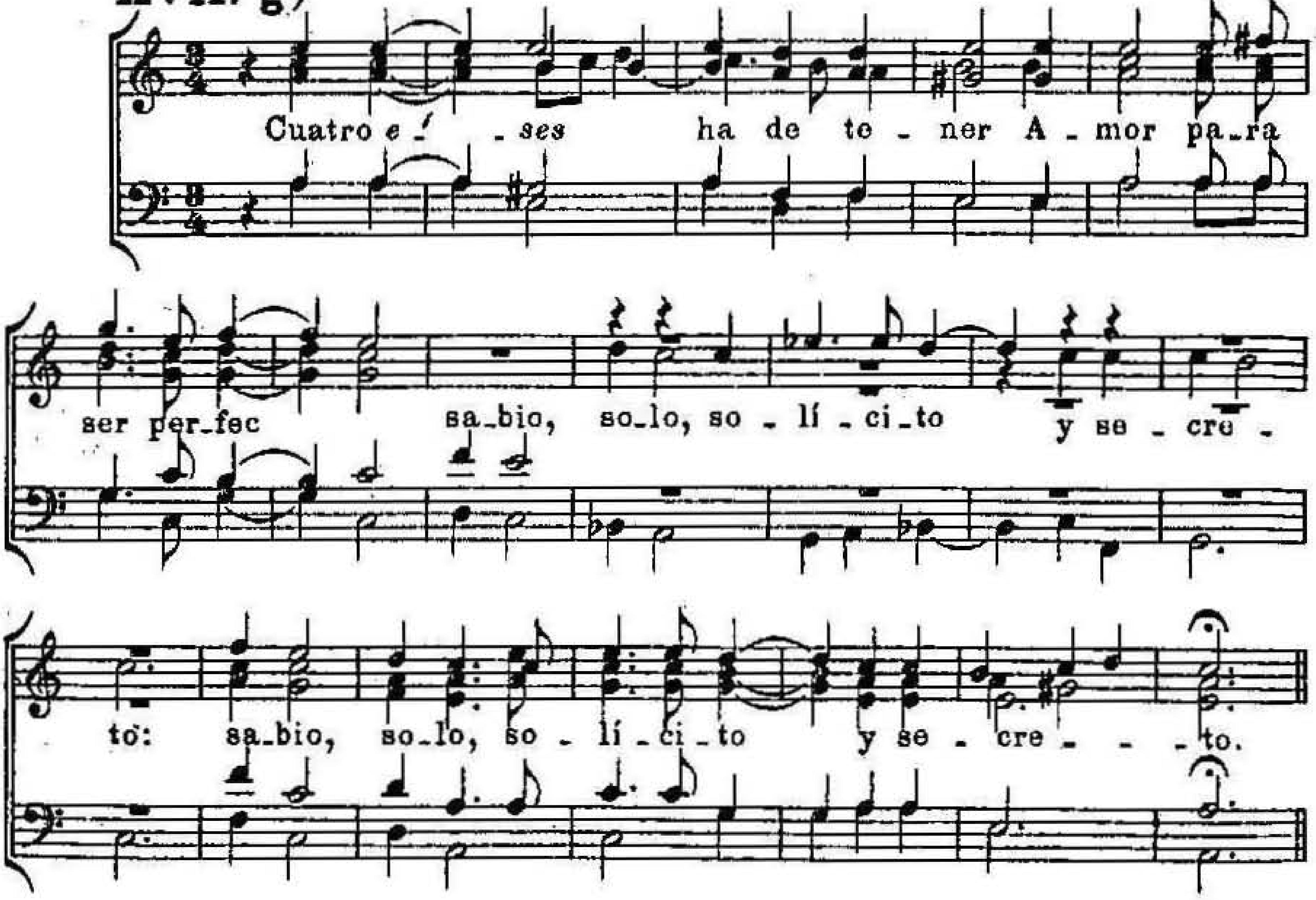
XVII. e)



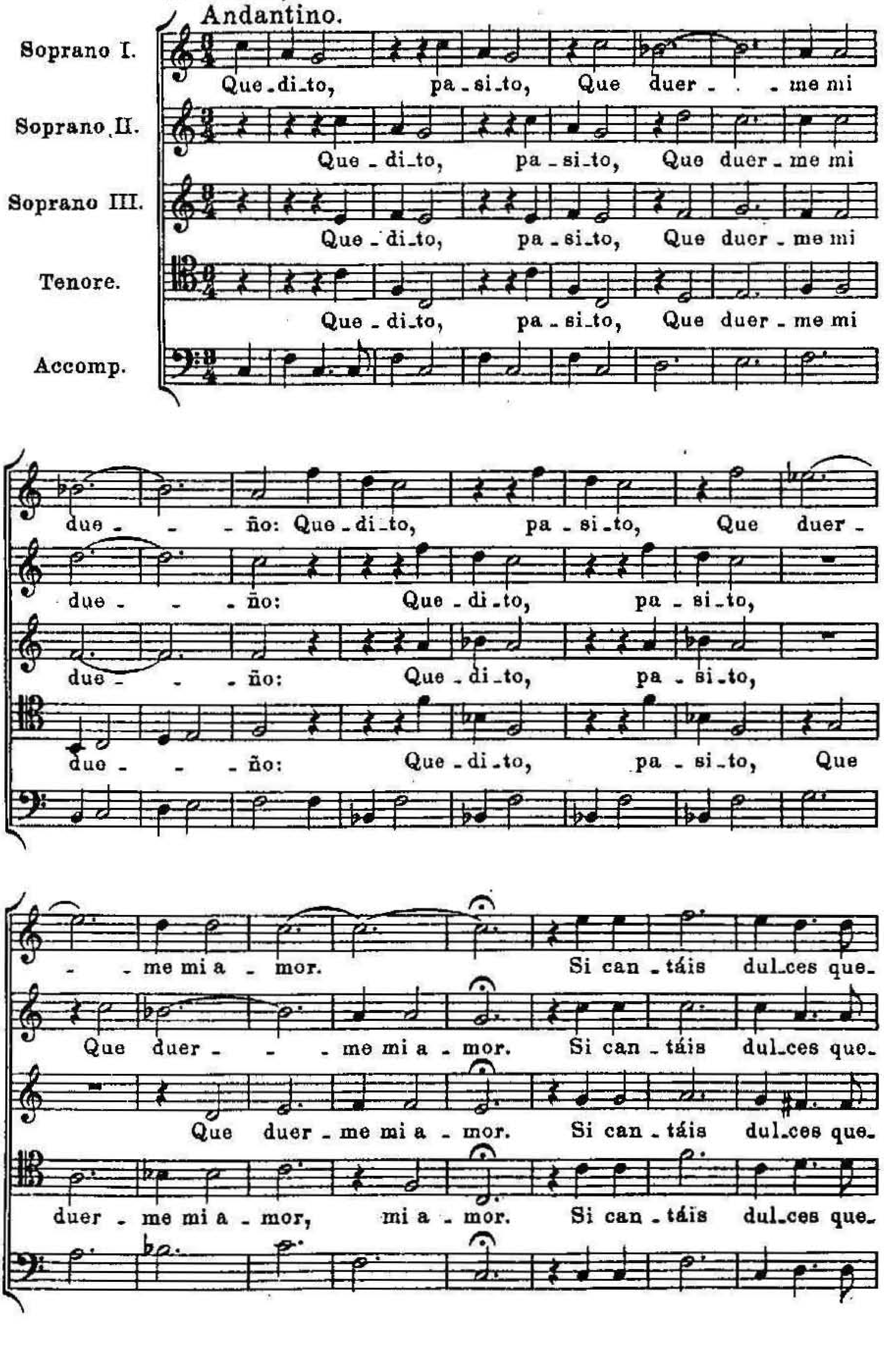
XVII. f)

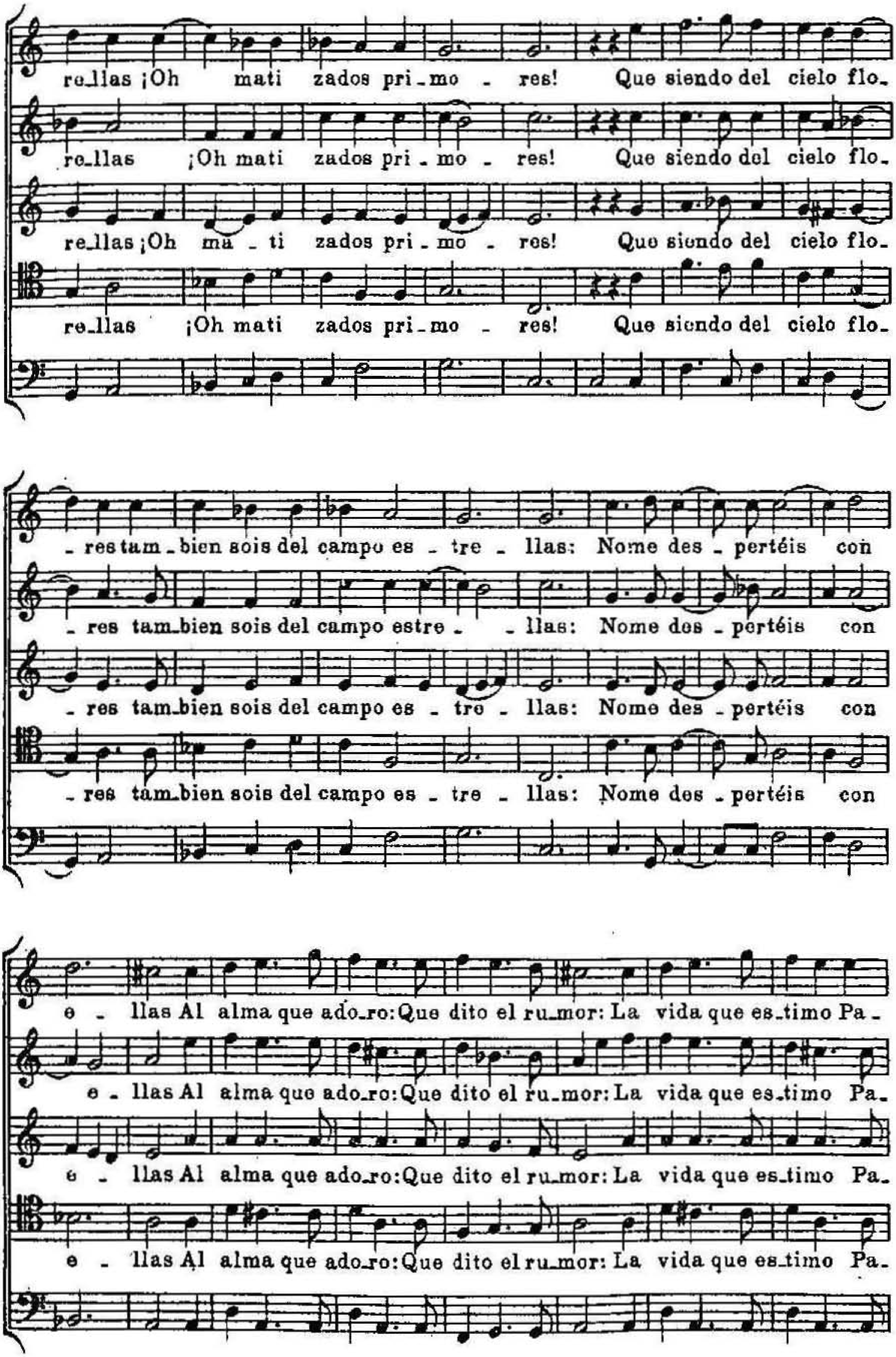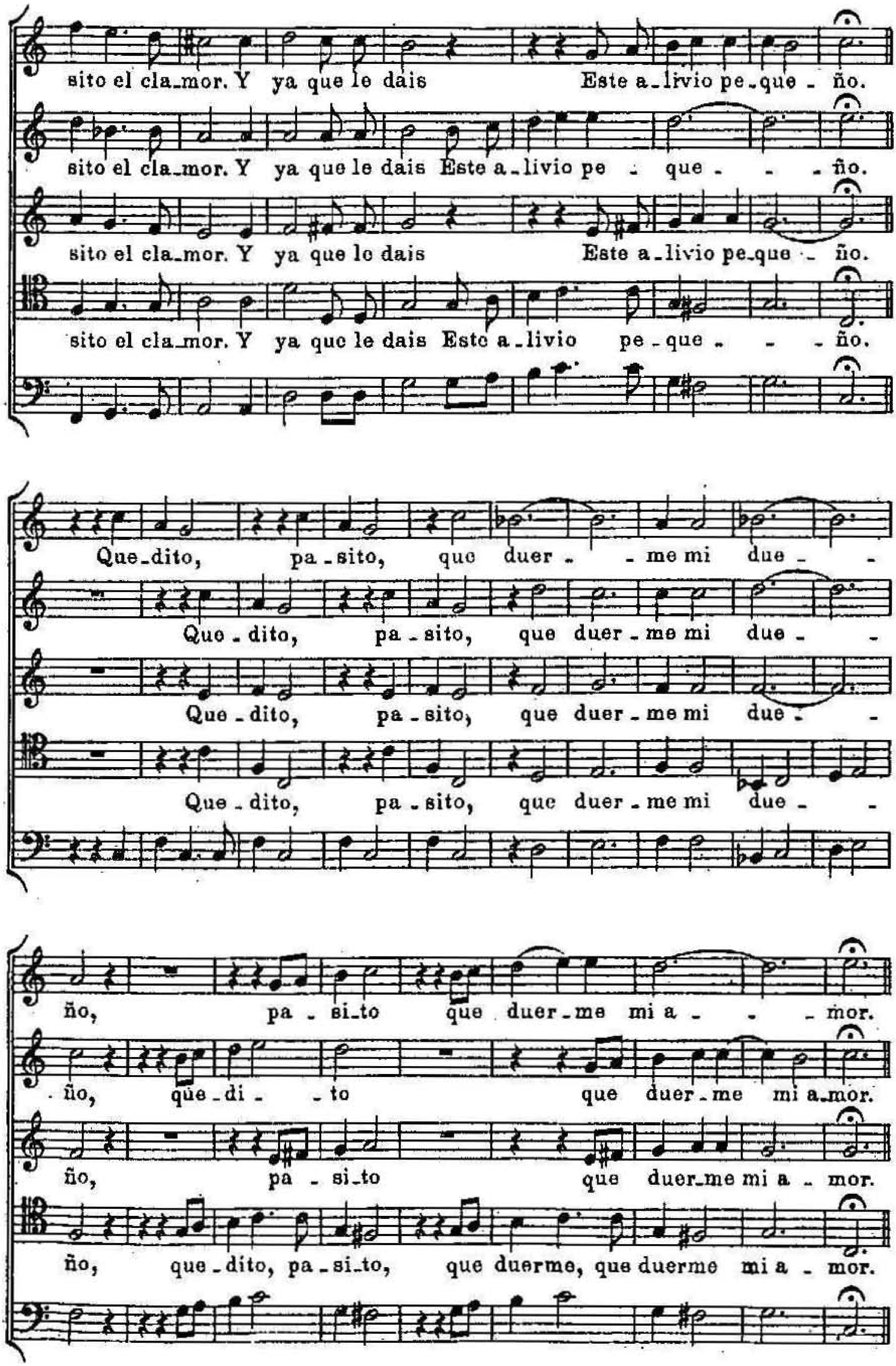


XVII. g)



XVII. h)


Andantino.
Soprano I.
Que_di_to, pa_si_to, Que duer_ _ me mi
Soprano II.
Que_di_to, pa_si_to, Que duer_me mi
Soprano III.
Que_di_to, pa_si_to, Que duer_me mi
Tenore.
Que_di_to, pa_si_to, Que duer_me mi
Accomp.
due_ _ _ño: Que_di_to, pa_si_to, Que duer_
due_ _ _ño: Que_di_to, pa_si_to,
due_ _ _ño: Que_di_to, pa_si_to,
due_ _ _ño: Que_di_to, pa_si_to, Que
_me mi a_mor. Si can_táis dul_ces que_
Que duer_ _ _me mi a_mor. Si can_táis dul_ces que_
Que duer_me mi a_mor. Si can_táis dul_ces que_
duer_me mi a_mor, mi a_mor. Si can_táis dul_ces que_


re_llas ¡Oh mati zados pri_mo - res! Que siendo del cielo flo_
re_llas ¡Oh mati zados pri_mo - res! Que siendo del cielo flo_
re_llas ¡Oh ma - ti zados pri_mo - res! Que siendo del cielo flo_
re_llas ¡Oh mati zados pri_mo - res! Que siendo del cielo flo_
- res tam_bien sois del campo es - tre - llas: Nome des - pertéis con
- res tam_bien sois del campo estre - - llas: Nome des - pertéis con
- res tam_bien sois del campo es - tre - llas: Nome des - pertéis con
- res tam_bien sois del campo es - tre - llas: Nome des - pertéis con
e - llas Al alma que ado_ro: Que dito el ru_mor: La vida que es_timo Pa -
e - llas Al alma que ado_ro: Que dito el ru_mor: La vida que es_timo Pa_
e - llas Al alma que ado_ro: Que dito el ru_mor: La vida que es_timo Pa_
e - llas Al alma que ado_ro: Que dito el ru_mor: La vida que es_timo Pa_


sito el cla_mor. Y ya que le dais Este a_livio pe_que - ño.
sito el cla_mor. Y ya que le dais Este a_livio pe - que - - - ño.
sito el cla_mor. Y ya que le dais Este a_livio pe_que - ño.
sito el cla_mor. Y ya que le dais Este a_livio pe - que - - - ño.
Que_dito, pa - sito, que duer - - me mi due - -
Que - dito, pa - sito, que duer - me mi due - -
Que - dito, pa - sito, que duer - me mi due - -
Que - dito, pa - sito, que duer - me mi due - -
ño, pa - si_to que duer_me mi a - - - mor.
- ño, que - di - - to que duer_me mi a_mor.
ño, pa - si_to que duer_me mi a - mor.
ño, que_dito, pa_si_to, que duerme, que duerme mi a - mor.

Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672—1686).

Von

Curt Sachs.

(Berlin.)

Wenige von den bedeutenderen Hofkapellen Deutschlands haben der Nachwelt so geringe Spuren hinterlassen als die der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. Die literarischen Quellen versagen ganz; Opernpartituren fehlen; Textbücher sind kaum vorhanden. Das Aktenmaterial ist durchaus ungenügend: kein Stück allgemeineren Inhalts, kein Instrumenten- oder Musikalieninventar, keine Kapellordnung. Sogar die Hofstaatsverzeichnisse und Renteirechnungen, die in anderen Fällen eine Kapellstatistik zulassen und eine Abgrenzung der Dienstdauer einzelner Musiker gestatten, sind verloren gegangen. Erhalten sind fast ausschließlich Anstellungsdekrete, Eingaben und Verabschiedungen. Das Vorhandene ist dazu noch zeitlich sehr beschränkt; es fällt beinahe nur in die siebziger und achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts und in das erste Dezennium des 18.

Das Material liegt heute im wesentlichen im k. b. Kreisarchiv in Nürnberg; für seine Überlassung bin ich der Verwaltung (Dr. Schrötter) zu größtem Dank verpflichtet. Nachforschungen in weiteren Archiven, die in Betracht kommen konnten, blieben ohne Erfolg. Den vier Herren, die sich in liebenswürdiger Weise darum bemüht haben, Dr. v. Caemmerer im Kgl. Hausarchiv in Charlottenburg, Dr. Müsebeck im Kgl. Geheimen Staatsarchiv in Berlin, Dr. Sebert im k. b. Kreisarchiv in Bamberg und Dr. Schoener in der k. Regierungsbibliothek in Ansbach, statte ich den herzlichsten Dank ab.

Der alte Kurfürst Albrecht, Vater der ersten fränkischen Markgrafen, unterhielt, obgleich er der einzige Regent aller brandenburgischen Lande war, nur einen unbedeutenden Hofstaat. Seine Hofordnung vom Jahre 1470 verzeichnet an musikalischem Personal nur drei Chorschüler, die den Kaplänen unterstanden[1]. Sein Sohn Friedrich der Ältere, der Stammvater der sogenannten älteren fränkischen Linie[2], vergrößerte den Hofstaat so stark, daß er sich 1509 auf den dringenden Wunsch der Stände zu Einschränkungen verstehen mußte. Statt dreier Chorschüler wird in diesem Jahre nur einer verzeichnet[3]. Doch wurden damals bereits Trompeter unterhalten; wir drucken einen Revers[4] hier ab, da in Deutschland musikgeschichtliche Urkunden aus dem fünfzehnten Jahrhundert zu den Seltenheiten gehören.

1) K. H. Lang, Neuere Geschichte des Fürstentums Baireuth, Nürnberg 1798 bis 1811, Bd. I, S. 18.

2) (F. G. E. Bard), Versuch einer Landes- und Regentengeschichte der beyden Fränkischen Fürstenthümer Baireuth und Anspach, Hof, 1795, S. 176.

3) Lang, S. 19.

4) K. b. Kreisarchiv Nürnberg S. X. K. 172/2, Nr. 88b.

»Ich Peter Horles von Franckenhawsen, alls ich an des durchleuchtigen Hochgebornen fursten vnd hern Fridrichs marggraffen zu Brandenburg zu Stetin pomern x Hertzog ū Burggrauen zu Nurmberg vnnd fursten zu Rugen meins gnedigen Hern Hoff zu seiner gnaden Trumetern komen vnd daran bißherr pliben pin vnd das trumeten gelernet hab vnd mich dann der ytzgemelt mein: gnediger herr zu seiner gnaden Trumeter vnd knecht mein leben lanng bestellt vnnd aufgenomen vnd nur also mein leben lang alle jar vnd ains jeden jars besonder ainundreissig gulden Reinisch landswerung zugebn verschriben hatt nach laut des briefs den ich deshalb: von sein furstlichn gnadn hab demnach Bekenn ich offennlich mit dem brief vnd thu kundt allermenigklich das ich auff soliche bestallung also mein leben lang bey seinen furstlichen gnadn vnd seiner gnadn herschafft pleibn kainen andern hern dem ich einichs dinsts halb ichts verpflicht oder verwannt sey suchen noch haben solichen meinen dienst was mir deshalb an seiner gnaden hoff, zuthun zu stett nach meinem besten vermogen vertreten vnd mich auff seiner gnaden oder an seiner gnaden stat seins marschalcks Hofmaisters oder gewaltign geboth vnd gescheft in schimpff vnd ernst on all widerrede gebrauchen lassen vnd alles das thun soll vnd will das mir alls ainen Trumeter vnd fromen getrewen knecht zugehort desgleich seiner gnaden vnd seiner gnaden herschaft schaden warnen fromen furdern vnd so mir ye zu zeiten einicher auslag vertraut würd die mitsampt andern gehaim was ich der sein gnad vnd seiner gnaden herschaft antreffend erfar bis in mein tod zuuerswaigen So bald ich aber mit tod abgee alßbald dann solich mein sterben geschehen zu welicher zeit das im jar ist So soll der obgenant mein gnediger herr vnd seiner gnaden erben solich mein lon die ainunddreissigk gulden Reinisch zugeben genutzlich geledigt vnd nit mer schuldig sein die yemanns mer von meintwegen außzurichten vnd zu betzalen alles getrewlich vnd ongeuerlich alls ich dann des alles dem gemelten meinem gnedigen hern einen gelerten aid mit aufgereckten fingern zu Got vnd den hailigen leyplich gesworen han vnnd des zu merer vrkünd vnd steter haltung hab ich darzu mit demütigen vleis gebethen Die gestrengen erbern vnd vesten hern Jorigen von Zebitz[1] Ritter die zeit seiner gnaden marschalck vnd Hannsen von Haldermarsteten genant Stetner das ir jeder sein insigl an disen brief gehennget hat mich damit zubesagen das wir yetzbenanten Jorig von Zebitz Ritter marschalck vnd Hanns von Haldermarsteten genant Stetner also von beth wegen geschehn bekennen doch vnns vnd vnsern erben on schaden Geben am donerstag nach diuisionis Appostolorum nach Cristi vnnsers Lieben hern gepurd viertzehenhundert vnnd jm Sechsundneuntzigsten Jar«.

Erst Markgraf Georg Friedrich, der 1557 im Alter von 18 Jahren die Regierung übernahm, schuf eine eigentliche Kapelle. Bereits 1558 schickt er einen Knaben an den württembergischen Hof, um die Zwerchpfeife, Posaune und andere Instrumente zu erlernen[2]). 1572 erbittet er vom Herzog Ludwig von Württemberg einen Organisten[3]). 1565 rief er eine aus Kapellmeister und Sängern bestehende Kantorei ins Leben[4]); ihr gehörte u. a. Alfonso Corradini an, von dem die Berliner Kgl. Bibliothek einen Brief besitzen soll[5]), der indessen dort weder in der Musik-

1) = Zetwitz.

2) J. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe, I, 13.

3) S. 16.

4) Lang, a. a. O., III, 20.

5) Eitner, Quellenlexikon III, 62.

noch in der Handschriftenabteilung auffindbar ist. Als der Markgraf zu Anfang 1578 infolge der Geisteskrankheit Herzog Albrecht Friedrichs von Preußen als nächster Verwandter zum Verweser des Landes bestellt wurde und acht Jahre hindurch in Königsberg residierte, nahm er seine Kapelle mit und behielt sie neben der herzoglichen bei; Nachrichten aus dieser Zeit hat Albert Mayer-Rainach mitgeteilt[1]).

Die Anzahl der Hoftrompeter unter Georg Friedrich wird auf sechs angegeben, zu denen noch ein Heerpauker kam. Unter ihnen ragt Thilemann Hoffmann hervor, der später am Berliner Hof von 1605 bis 1628 als Hoftrompeter und Kammermusiker diente und auf einer Dienstreise ermordet wurde. Er schied im Jahre 1603 aus Ansbachischen Diensten aus. Sein Urlaubsgesuch nebst Revers[2]) folgen im Urtext:

»Durchleuchtigster Hochgebornner Fürst, E. Fr. Dht. seindt meine Vnnderthenigste gehorsame schuldtwilligste dienst vnnd Treues Vleis yederzeit Zuuorn, Gnedigster Herr, Welcher gestalt Ich endtsbenanter deroselben vnnderthenigstes Lanndt Kindt. E. Frl. Dht. Hochlöblichen Frl. Regierung Inn blüender meiner Jugent so woln Inn Preussen, Alsz auch alhier Inn deroselben Weitberümbten Frl. Capellen, vnnderthenigste möglichste dienst gehorsambst etliche Jar lanng erwiesen, das würdt E. Frl. Dht. ohne Zweiffel gnedigst bewust sein,
Wann mir Aber yezig Zeitt, Gottlob solche bequeme gelegenheit für der hanndt seindt Alls mit diesem hiegegenwerttigen Ihr. Kön: Maytt Obristen Leutenambt inn Niederlandt, bey welchem ich meine Junge Tag nach Göttlicher verleyhung wohl anlegen, Auch allso mit ehren vnnd meinem Nuz vnnd Frommen was Versuchen vnnd erfahren köntt, Alls hab Ich nicht vnnderlassen sollen, E. Frl. Dht: Meinen gstr. Lanndtsfürsten vnnd Hn vmb gnedigste Verlaub vff 2. Jahr vnnderthenigst anzuelangen, Sonnsten erkenn Ich mich willig alls schuldig. E. Frl. Dht. Vor andern Potentaten Fürstn vnnd Hn. vnnderthenige gehorsame dienst zuerzaigen, vnnd mich vnnderthenigst wiederumb einzuestellen,
Gelangt demnach Ann E. Frl. Dht. Mein vnnderthenigstes ansuchen vnnd Pitten, Weiln vorgesezt mein vorhaben nach Ehr vnnd redligkeit, vnnd etwas mich Inn den Lannden vmbzuesehen gerichtet. E. Frl. Dht. wollen Vmb meiner Wollfarth willen gnedigst erlauben, Hergegen bin ich viel mehr willig alls schuldig, Wann mir Gott dz leben vnnd gnadt verleyhet, Nach glücklicher wiederkunfft in E. Frl. Dht. diensten, mich wiederub einzuestellen. Will mich auch hiemit deroselben Zue dero Frl. Gn. vnnd gestr. resolution vnnderthenigst anbeuehlen

E. Frl. Dhtt.
vnnderthenigster
vnnd gehorsamer
Thillemanus
Hoffman von
Königsperg«.

»Ich Tilomannus Hofman, Fürstlicher Dht: meines Gstr: Fr: Vnnd Hr: Marggraff Georg Friderichs zu Brandenburg, Hertzogs zu Preussen ꝛc Instrumentist vnnd Trommeter, bekenne vnnd Thue kundt hiemit vnnd zu krafft diß Briefs, gehn Jedermeniglich, Demnach Hochstermellte Ihre Fr: Dht: mich vf Instrumenten vnnd

1) Sammelbände der IMG., 1905. VI, 33: »Zur Geschichte der Königsberger Kapelle in den Jahren 1578—1720«.

2) K. b. Kreisarchiv Nürnberg, S. X. K. 440, Nr. 297 bb.

der Trommeten lernen lassen, vnd vf Jetzig mein Vnterthenigst Ansuchen vnd Supplicirn Gnedigst Erlauben vnnd verstatten, mitt Dem Obersten Leutenambt, Sebastian Baurn, Ins Niderlandt zuziehen, vnd Fur Ein Trommeter mich gebrauchen zulassen, Alls verobligir Ich mich hiemit, vnd Solches bei meinen höchsten Ehren, Trawen vnd glauben, Das Ich Nach Zweien Jarn, Vormittellst oder do Ihre Fr: Dht: mich was Eher Abfordern würdt, Vormittellst Göttlicher Hülff vnd Vorleyhung, Mich gewißlich vnnd gehorsamblich, bei Ihrer Fr: Dht: In meine Vorige Allte Dienst widerumb vnuormeidlich vnterthenigst Einstellen wölle, Zu Vhrkundt hab Ich hie zu Endt dieser Schrifft, mein gewöhnlich Petschaft Für vnnd vfgedruckt vnnd mich mitt Eigenen Handen vnterschrieben, Actum Onolzbach, den 21. Februarij Ao ꝛc 1603. Tillemanus Hofman«.

Als 1630 auf dem Reichstag zu Regensburg die Zunftgesetze der Trompeter neu geregelt wurden, unterschrieben die anwesenden Hoftrompeter das neue Statut, von dem sich eine beglaubigte Abschrift auf dem Kgl. Hausarchiv in Charlottenburg befindet, als Vertreter des Ansbachischen Hofes zeichnete Hans Lampoldt[1]). Am 27. Juli 1649 wird Georg Adam Kaltenschnee als Hoftrompeter mit 50 Gulden Gehalt, freiem Tisch bei Hofe, einer Livree jährlich und Pferdefutter, bei vierteljährlicher Kündigung bestallt[2]).

Am 24. Mai 1659 empfiehlt Herzog Eberhard von Württemberg dem Markgrafen Albrecht zwei Musiker, über die näheres unbekannt ist: Hans Philipp Bolch und Gottfried Baum. Aus dem Jahre 1665 liegen ebenfalls zwei Empfehlungen vor, Graf Albrecht Ernst zu Öttingen verwendet sich für den Musikus Kaspar Bayer und Markgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth am 1. September für den Musikus und Kellerschreiber Johann Georg Hiele[3]).

Aus diesem spärlichen Material kann keinerlei Schluß auf Wesen und Bedeutung der Hofmusik unter Markgraf Albrecht gezogen werden. Von einem Musiker aber wissen wir mit Sicherheit, daß er schon zu Albrecht's Zeiten in Ansbach gewirkt hat. Er gehört zu den bedeutendsten Persönlichkeiten, die als Musiker am Ansbacher Hofe gewirkt haben, ohne daß ihre Tätigkeit in der Markgrafenresidenz bisher bekannt gewesen wäre, sowenig wie bei fast allen, die hier zu behandeln sind: Johann Wolfgang Franck.

Was wir von Franck kennen, ist ebenso gering wie das, was wir über ihn wissen[4]). Obgleich er zu den bedeutendsten und fruchtbarsten Meistern der Hamburger Oper zählte, hat sich von seinen dramatischen Arbeiten außer den Titeln nichts erhalten als eine Anzahl Arien aus

1) Kgl. Hausarchiv Charlottenburg, Rep. XIX.

2) K. Kreisarchiv Nürnberg, S. X. K. 172/1, Nr. 324a.

3) Ludwig Schiedermair, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus, Leipzig 1908, S. 17.

4) Vgl. Friedrich Zelle, Schulprogramm des Humboldtgymnasiums zu Berlin, Ostern 1889.

Aeneas, *Vespasian*, *Diocletian* und *Cara Mustapha*, die freilich einigermaßen ausreichen, um ein Bild von seiner Eigenart zu geben. Außerdem sind geistliche Lieder auf uns gekommen, besonders die in vielen Ausgaben erschienenen Elmenhorstschen. Franck, der 1641 in Nürnberg geboren wurde, stand bereits im Jahre 1666 im Dienste des ansbachischen Hofes, und zwar nicht als Arzt, der er angeblich gewesen sein soll, sondern als Kammerregistraturadjunkt und Hofmusikus, wie es der nachstehende Rechnungsauszug[1]) erweist.

»Extract Auß den Besoldungs Büchern.

Hanß Wolff Franckh, Cam̄er Registratur Adjunct vnd Hoffmusicus Ao. 1665.

fl. Kr.
36. —. von der Frl. Rentey,
36. —. an geld } vom Stifft alhier.
4. Sra: Korn
6. Eimer Wein

Hanß Wolff Franckh, Capellmeister.
Anno. 1678.

Fl. Kr.
64. —. mehr } aus Frl. Rentey.
60. —. addition
36. —. an geld } beym Stifft.
6. Eimer Wein
4. Sra. Korn
20. —. vom Allmoß Casten bey Hoff.
1. Sra. Korn beym Castenambt alhier«.

Erst unter Albrecht's Nachfolger Johann Friedrich wurde Franck von den lästigen Verpflichtungen seines Kanzleidienstes entbunden und gleichzeitig zum Direktor der Hofmusik und der Komödie ernannt. Die Bestallung selbst ist nicht mehr vorhanden, nur das Ernennungsdekret, vom 1. Juni 1673[2]), das wir hier wiedergeben.

»Seine Hochfürstl: Durchl: Vnser gdster Herr, resolviren sich hiemit auff des CammerCanzellisten Johann Wolffgang Franckens vnderthänigst überreichte supplication in gnaden dahin, daß derselbe seiner bey der Fürstl: Cammer dato gehabten vorrichtungen erlaßen; Hingegen die direction der Hoffmusic vnd comedien vber sich nehmen; wo vor Jhme neben der freyen wohnung im hiesigen hoff Caplaney haus annoch 28 fl. addition zu seiner vorhin gehabten Besoldung aus Fürstl: Rentey crafft diß gereicht werden sollen. Sig. O. den. 1ten Junij 1673.
JFMzBr:«

Das letzte Aktenstück, das sich mit Franck beschäftigt[3]), dekretiert die Gewährung der nachgesuchten Zulage von 50 Reichstalern jährlich und die Gleichstellung im Range mit den Kaplänen.

»Se. . . Hochfürstl. Durchl. vnser gdster herr laßen hiemit vff vnderthgstes Ansuchen dero hoff Capellmeisters Johann Wolffgang Franckens in gnaden ge-

1) Kreisarchiv Nürnberg, S. X. K. 172/1, Nr. 348a.
2) Ebenda. 3) Ebenda.

schehen, daß von Fürstl: Rentey demselben hinfüro zu seiner vorhin habenden Besoldung annoch locô additionis Jährlich fünffzig Reichs Thaler gereicht, vnd damit vom 1ten... Jan: dises Jahrs der Anfang gemacht; Jm übrigen aber bey zusammenkünfften der rang nach den hiesigen Caplänen gegeben werden solle. Signatum Onolzbach den 11ten... Junij 1677 JFMzBr«

Der bereits mitgeteilte Rechnungsauszug von 1678 ist das letzte Zeugnis von Franck's Aufenthalt in Ansbach. Spätestens im folgenden Jahr nahm er den Ruf nach Hamburg an. Einmal brachte er dort schon 1679 vier Opern heraus, *Andromeda und Perseus*, *Die maccabäische Mutter*, *Michael und David* und *Don Pedro*. Dann aber gibt es aus diesem Jahr auch Ansbacher Belege für seinen Wegzug, die Ernennung von Interimskapellmeistern und Opernaufführungen ohne sein Zutun. Aus einem Briefe des Herzogs August, letzten Administrators des Erzstifts Magdeburg, geht hervor, daß er als Gattenmörder, wie einst Tromboncino, aus Ansbach fliehen mußte [1]).

Die erste Amtshandlung, die Franck vorzunehmen hatte, war die Gewinnung eines Bayreuthischen Hofmusikers. Das Memorial, das er in dieser Angelegenheit seinem Fürsten unterbreitete [2]), folgt hier im Urtext.

»Durchleuchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr,

Auff E: Hochfürstl: Durchl: gnädigstes anbefehlen habe sobalden mit beeden Bayreuthischen Musicanten, wegen hießiger accommodation geredet, die sich dann, angesehen der eine zu Bayreuth. 182: der andere. 152 rthlr: hat, auff langes zusprechen dahin vernehmen laßen, dasz wofern Sie 100. fl. besoldung nebst 52. fl. Kostgelt und das privilegium exemptionis haben könnten, auch sonsten andern hoffMusicis bey Fürstl. Capellen, der Canzlisten und Trompeter halber, gleich gehalten würden, alßdann unterthänigste diener abgeben wollten, doch hoffen Sie, die gnad zu haben, daß ihre wenige sachen, und Instrumenta durch einige Frohnfuhr, wie Ihnen zu Bayreuth auch widerfahren, anhero gebracht werden mögen. Zu E: Hochfürstl: Durchl: gndste: belieben unterthänigst stellende, waß dießelbe für gnädigste resolution hierinn ergehen laßen wollen. Zu dero hochfürstl: hulden und gnaden mich anbey unterthänigst ergebend.

E: Hochfürstl: Durchl:

Unterthänigst-gehorsamster
diener
Johann Wolff Franck.«

Nur einer der beiden ist tatsächlich angestellt worden. Obgleich nicht genannt, ist er zweifellos mit Konrad Höffler identisch, der einen Monat darauf, am 29. August 1673, mit 100 Gulden Gehalt, 52 Gulden Kostgeld und dem *Privilegium Exemptionis* — der Akzisefreiheit — als Hofmusikus und Violdigambist bestallt wurde [3]). Daß er vorher in Bayreuth gewesen war, bemerkt er selbst in seinem Abschiedsgesuch, das

1) Sammelbände der IMG., 1906, VII, S. 128.
2) Archiv Nürnberg, S. X. K. 172/1, Nr. 348a.
3) Ebenda.

hier zum Abdruck gelangt. Er war damals 25 Jahr alt; sein Bildnis erweist, dass er 1648 in Nürnberg geboren ist[1]). Die Heimatangabe wird in seinem Verabschiedungsbrief bestätigt[2]). Er selbst hatte um seine Entlassung gebeten, weil seinem Künstlerstolz die gesellschaftliche Stellung der Ansbacher Musiker nicht entsprach. Wir geben das Schreiben[3]) wieder, weil es einen flüchtigen Einblick in die Rangverhältnisse des Hofes gestattet.

»Durchleuchtigster Fürst
gnädigster Fürst unndt Herr!

Auß verschiedenen proceduren ist zu ersehen, in was disaffection Ew: Hochfürstl: Durchl: gesambte Hoff Musici nicht nur bey dero Hoff- sondern so gar auch bey denen Stattbedienten stehen, so, daß sie den geringen sowohl, als den großen ein unleidentlicher dorn in augen, und dahero bald von diesen bald von ienen, eigenes gefallens, schimpfirt und bedränget werden: wie denn das per Decretum versprochene privilegium exemptionis (das ohmgeldt betreffend:) defacto uffgehebt, das holtz entzogen, und für iedwedes Mees nur 6. patzen angesezet: auch die bey hochfürstl: Communionen und iedesmahls gereichte Mas wein uff eine halbe beschnitten, und andere inconvenientien mehr uns zugemuthet worden.

Nun tragen Ew: Hochfürstl: Durchl: gnädigstes wissen, das unter andern auch mir, der ich vorhero in nicht geringern hochfürstl: Bayreuthischen diensten gewesen, gleich als dort oder anderer orthen tractiret zu werden, gnädigste promeßen geschehen: in ansehung weßen Ew: Hochf: Durchl: ich um so viel lieber, auch bey weit geringerer bestallung, so in der Kirchen alß zue taffel und Comoedien (deren wir droben sonst befreyet waren) bißhero gehorsamst bedienet habe.

Dieweilen aber auß obangeführten Motiven soviel abzunehmen, das Ew: Hochf: Dhlt: der Hoff Music gehäßige Continuirlich in den ohren ligen undt per falsa narrata zulängst gesuchte ungenaden wider unß bewegen wollen, wie gesterige occasion, welche, wann Herr Hauß Hofmeister oder Hauß Vogt der sachen wahre beschaffenheit, wie nehmlich die Hochfürstl: Frau gemahlin für dero frauen zimmer die Stuben verlangte, unß eröffnet hette, wohl unterblieben: undt keiner unter unß so immodest gewesen were, der sich der gebühr zuwider opiniatrirt haben würde, satsam an handt gibt: gestaltsam wir nicht auß trutz (wie es ungnädig ist uffgenommen worden) sondern der ursachen vom Eßen geblieben, weilen in andern fürstlichen höffen die hoff Musicanten absonderlich gespeißet werden, welches wir darumb, damit unß von frembden Musicis, umb das wir nebenst denen Stallknechten und andern Jungen in einer Stuben speißen müsten, nichts hönisches, als etwan in andern sachen schon geschehen vorgeworffen; undt Ew: Hochf: Dhlt: selbst kein Schimpf zugezogen werden möge; ebenfalls suchen, undt hierinnen der Capellmeister als ob er einen oder andern darzu verhüzt hette, gantz unschuldig ist. Wie gleich wohl in deßen zu keiner verantworttung gelangen können, auch außer Ew: Hochf: Dhlt: keinen einzigen patronen undt favoriten haben, bey dem wir unß der ungebühr beschwehren undt Hülffe suchen möchten; Vnndt aber bey sothaner beschaffenheit durch unserer wiederwärtigen unablesiges verunglimpfen einem undt den andern, wie wohl ohne verschulden, einige Ungnad zu befahren stünden.

---

1) Robert Eitner in Monatsh. f. Musikgesch. XXVII. — Kupferstich von Romstet in der Pölchausammlung der Kgl. Bibliothek zu Berlin (Musikabteilung).

2) Archiv Nürnberg, S. X. K. 172/1, Nr. 348a.

3) Ebenda.

Alß will zuvorkommung derer, Ew: Hochf: Dhlt: sofern es mit dero gnädigsten permission geschehen könte, ich meines orths, da ia Ew: Hochfürstl: Dhlt: mich nicht, wie durch beregten Francken mir gnädigst versprochen, und darmit auß einen guten solcher gestalt einen schlechten dienst anzunehmen beredet wordten, und in allen andern, auch nur in denen geringsten hoffen gebräuchlich, tractiren laßen wolten, um gnädigste dimission unterthänigst ersucht haben, der zuversichtlichen confidentz gleich wie deroselben ich bießhero nach allen vermögen willigst gedienet, und außer diesen inconvenientien annoch gehorsamst continuiren wolte: also diesem meinen petito gnädigst deferiren werden.

Ew: Hochf: Dhlt:

vnterthänigst gehorsamster diener
Conrad höfflern.«

Er wurde am 28. März 1676 entlassen. Wo er sich von Ansbach aus hinwandte, ist bisher noch nicht festzustellen. Später war er Kammermusikus des Herzogs von Weißenfels. 1695 erschienen von ihm in Nürnberg

»*Primitiae chelicae.* Oder Musicalische Erstlinge in 12. durch unterschiedliche Tone eingeteilte Sviten, Viola di Gamba Solo samt ihrer Basi, nach der ietzt florirenden Instrumental-Arth eingerichtet.«

Die Vorrede dieses Werks, die sich in auffallender Weise von der gebräuchlichen Untertänigkeit des Zeitalters fernhält, stimmt vortrefflich zu der Gesinnung des Entlassungsgesuches.

Ein Vierteljahr nach Höffler, am 20. November 1673, wurde Christian Heuchelin (Heigelin) als Tenorist angestellt. Die Bestallung setzte ihm 100 fl. Gehalt, 52 fl. Kostgeld, 10 Klafter Holz, im Winter 4, im Sommer 2 Lichte wöchentlich und das *Privilegium Exemptionis* aus. Über seine Herkunft ließ sich nur ermitteln, daß er aus Preßburg in Ungarn stammte. Neben der Aufwartung bei der Hofmusik lag ihm auch die Unterrichtung der Pagen, jedenfalls doch in der Musik, ob. Heuchelin stellte hohe Ansprüche; schon 1677 bezog er 300 Reichstaler Vorschuß aus der markgräflichen Kasse, und etwas später bittet er in einem undatierten Schreiben um ein Nebenamt. Vielleicht hing es mit seinen wirtschaftlichen Verhältnissen zusammen, daß er bereits im Herbst 1680 Ansbach verließ. Sein Verabschiedungspaß datiert vom 20. September. Es ist aber auch möglich, daß den unmittelbaren Anlaß ein Vorfall gegeben hat, der sich kurz vorher abgespielt hatte. Während einer Oper, in der ein Schiff untergeht, beschimpfte Heuchelin den Markgrafen, so daß er augenblicklich in Haft gesetzt wurde; er entschuldigte sich mit Trunkenheit, erhielt aber die Begnadigung erst aus Anlaß des Ablebens der Markgräfin[1]).

Als Bassist wurde am 28. März 1674 Johann Christoph Halbmayer angestellt, der bis dahin Kantor zu Schwabach gewesen war. Auch er

1) Ebenda.

mußte gleichzeitig Schreiberdienste in der Kanzlei übernehmen. Seine Besoldung bestand in 64 Gulden und Hoftisch; am 26. Juni 1679 erhielt er eine Kornzulage von 2 Sra [1]). Halbmayer konnte sich unter den Kollegen nicht die Stellung verschaffen, die ihm zukam; möglich, daß seine Kränklichkeit einen Teil der Schuld trug, immerhin deutet der Ton seiner Beschwerden auf eine reizbare, kleinliche Natur. Wir können es uns nicht versagen, eine dieser Eingaben *in extenso* wiederzugeben, weil sie nicht nur für den Schreiber, sondern besonders auch für die musikalischen Zustände am Hofe charakteristisch ist. Die Zeit ihrer Abfassung müssen die Jahre 1679 oder 1680 sein, da sie zwischen Franck's Abgang und Heuchelin's Verabschiedung fällt.

»Durchleuchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr!

Wie schlecht und geringfügig auch die, E: Hochfürstl. Dht. von Dero gehorsambsten diener bißher schuldig geleistete dienste gewesen: auß so begierig und treugefließenem Hertzen sind solch hingegen gefloßen, daß Ich mich dißfalls versichert weiß, wann Jeder bey der Music Sich so willig zur action der Opern und Comoedien bezeigt hette, alß Ich meines wenigen orths gethan, würde E. Hochfürstl. Dhlt Ihr fürstl. erlust niemals schwer noch zu wieder gemacht worden seyn. Nur ist mir leid, daß wegen bekandter Leibs indisposition Ich mein devoir nicht allzeit auff solche weiß abstatten kan, wie Ich gerne wolte und solte. Allein bin eine geraume Zeit her, bey solchen meinen Verrichtungen Ich (leider!) sehr unglücklich gewesen, in deme von den Principalsten Musicalischen Membris Ich nit allein allerley Schimpff, Trangsal und Verfolgung dato erdulte und einschlucken; sondern auch an denen zuweiln reichlich gefallenen Accidentien mich seit des Francken Fall, erbärmlich vervortheilen laßen und annehmen müßen, was Heuchelin, Paul [2]) und Künstel (so sich der Theilung ohne Zuziehung oder admission anderer ehrlicher mitglieder allein anmaßen) gleichsam auß guten Willen mir zugeworffen, da Ich dann eben so wenig alß der Stadt Musicanten einer wißen dörffen, was und wieviel eigentl. gefallen? Wie solches unter die membra vertheilt? oder was da und dort von etlich wenig auff der ganze Compagnie Costen vertruncken und decourtirt worden? Worauß einige von Ihnen sogar eine gewohnheit gemacht, daß der Würth gemeiniglich der vornehmste participant gewesen; Ich aber zu frieden seyn müßen, wann man von 50. Rthlr (wie jüngst gefallen) mir etwan 5. Kayser gulden und etliche Xr. zukommen laßen, worauß leicht zu schließen nachdem es zumaln viel geringere ja unter denen nur 6. biß 9. batzen [3]) = theil setzet, wie große portiones Sich diese unbillige Distribuenten selbst zulegen müßen, unerachtet Sie sich in ganz keine gefahr, Ja eben so wenig in eine Machine, alß der Haas ins Wasser wagen; Ich hingegen ratione der redenden Comoedien ungleich mehr wieder Sie alle praestire, welches Sie ja, wann anderst ein Christliches gemüth in Ihnen, billig advertiren, und da sie gleich etwan in der auffwarttung oder beym Tantz mehr mühe zu haben vermeinen, eins gegen das ander rechnen, und fein (wie anderer orthen gebräuchlich) eine parität

1) Srá. = Sumra oder Simra = 4 Metzen. Vgl. Schmeller-Frommann, Bayerisches Wörterbuch, II, S. 283.

2) Kellner.

3) 1 Gulden = 60 Kreuzer = 240 Pf. = 15 Batzen = $^2/_3$ Reichstaler.

halten solten, worauß mehr Fried und Einigkeit zu E. Hochfürstl. Dhlt gdstem Vergnügen folgen würde; allein fehlet es so weit, daß, so lang dieser execrable Eigennutz und praeferenz bey denen vor neid flagrirenden mißgünstigen Directoribus die oberhandt behält, unter dem Collegio musico kein rechte verständnus zu hoffen, noch Einer vor dem andern sein weniges stücklein brod unbezwackt wird genießen oder behalten können.

Welches mich eben bewogen, weiln (1) der unchristlichen persecution, suppression und vervortheilung kein maas noch ziel, und ich vors ander, in Sorge stehen muß, es mögte mir einsten in der opera durch feindlichen vffsatz ein lebens gefährlicher Sprung bereitet werden, wie dann erst neulich die Schadenfroh über meinen erlittenen und noch schwer bekreistenden Fall /: weßen zwar wann Sie dem Hochfürstl. befehl gebührend parirt, und den großen Violon an Borth, wo Er ehedeßen gestanden und damals hat seyn sollen, durch den Calcanten geschafft hetten, Ich wohl entohniget seyn können :/ ein großes Frolocken gehabt, auch vielleicht lieber gesehen hetten, wann es noch schlimmer abgelauffen wäre: Dieweiln dann drittens auch meines hofdiensts vff keine minuten versichert bin sondern wann ohngefehr wird eine reduction vor die Hand genommen werden sollte, so zu reden stündlich vff dem Sprung stehe: Meine beede Knaben aber (4tens) heran wachßen, unnd beedes zur Kleidung, alß Information immer mehr bedörffen; daher es mir in wahrheit recht hart gehet, angesehen (5tens) beym Kayserlichen Landgericht je länger je weniger zu verdienen, und man sich (6tens) mit der täglichen praxi /: worbey man doch sehr viel schreiben, und manche liebe nacht impendiren muß, biß man den schweren Haußzinnß nebst der provision an holz, liecht, und andern nothwendigkeiten verdienet :/ mehr Feind alß Freunde compariret. xx. erstberegter motiven willen E: Hochfürstl. Durchl. umb gdsten effect der längst vertrösteten promotion unterthgst anzuflehen, und demüthigst zu bitten, daß biß dahin mir der ietzt habenden besoldung halber gdste versicherung geschehen: die höchstunbillige vervortheilung seiten meiner Cameraden abgestellet, u. Ich, gleich ihrer einem, zur außtheilung gezogen werden: inzwischen meiner Söhne einen, (welche sonderliche inclination zu der Music von Sich spührenlaßen) Eine Hochfürstl. gnad oder beneficium angedeyhen möge, (mittelst weßen Ich solchen in Musicis unter richten laßen, biß dermal eins bey abgang eines Capell Knabens, zur Hochfürstl. Capelle qualficiren könnte. Solche verlangendte hohe gnad werde mit möglichst gefließener uffwarttung unterthgst zu Demeriren mir eußerst angelegen seyn laßen.

E: Hochfürstl. Durchl.
unterthgst: gehorsambster
Johann Christoph. Halbmayer.

Postscriptum
auch
Gnädigster Fürst und Herr!

Bey E: Hochfürstl. Dhlt dortmaligen abwesenheit, habe keine occasion gehabt, mich wegen deß hiesigen Spitaldiensts unterthgst anzumeldten, biß Ich in Erfahrung gebracht, daß solcher an hiesigen Silber Cämmerer bereits vergeben seye. Mögte nun diesem ein beßerer; mir aber erstbedeuter Spithalmeister dienst angedeyhen, so könnte E. Hochfürstl. Dhlt eine Besoldung bey der Music erspahret, und ein weg alß den andern solche uffwarttung, wie Ich Sie bißhero versehen, gegen die accidentia u. einer geringen Ergetzlichkeit, so Bey der Music alß Comoedien, unaußsetzlich verrichtet werden; worzu mich gehorsambst offerire, und in

hoffnung, daß meine person auf seiten des Hochfürstl. Haußes Bayreuth nicht minder alß hier werde beliebt werden, an gnädigster gewährung nicht zweiffele.

E. Hochfürstl. Dhlt.

unterthgst: gehorsambster

Johann Christoph Halbmayer /.«

Halbmayer sah sich vergeblich nach einem andern Unterkommen um. Er blieb schließlich in Ansbach. 1683 wird er noch unter den Hofmusikanten genannt; in der Anzeige, die er am 16. März 1687 gegen den abgehenden Kapellmeister Counradi richtete (s. unten), nennt er sich bereits Notarius und Prokurator; er scheint, nach der Ausdrücklichkeit dieser Titulatur zu schließen, damals der Hofkapelle nicht mehr angehört zu haben.

Im gleichen Jahre, am 15. November 1674, wurde Paul Kellner als Hofmusikus angenommen, der vorher achtzehn Jahre hindurch, wie er selbst angibt, der Stuttgarter Hofkapelle angehört hatte. Dort wurde über ihn geklagt; als 1666 der Markgraf von Ansbach und andre Fürstlichkeiten anwesend waren, habe er so grobe Fehler begangen, »dasz seine verursachte Dissonanz das gantze Musicalische Collegium nit wenig Jre gemacht«[1]. Er brachte eine recht zahlreiche Familie mit, die er zur Musik erzogen hatte und ebenfalls der Kapelle zuführte. Drei Töchter — anfangs nur zwei — betätigten sich als Sängerinnen. Sie bezogen dafür seit 1675 30 Reichstaler (Dekret vom 15. Juni), seit 1677 50 Taler (Dekret vom 11. Juni[2]). Eine von ihnen haben wir sicherlich in der Sängerin Paulina Kellner zu sehen, die 1692 an der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Oper tätig war; auch mit der Sängerin Christine Pauline Köller, die am 24. Februar 1606 Markgraf Christian Ernst von Bayreuth vom Herzog von Württemberg für seine Oper im April erbat, ist sie sicher identisch[3]. In Stuttgart wird sie noch 1709 erwähnt[4]; dann wirkte sie in den Jahren 1710—1716 mit großem Erfolg am Hofe des Landgrafen Ludwig Karl von Hessen-Kassel[5]. Seine beiden jüngsten Söhne versuchte Kellner als Kapellknaben unterzubringen. Ob er die Einstellung schließlich erreicht hat, steht dahin; sein erstes Gesuch blieb jedenfalls unbeantwortet und mußte nach einem halben Jahre wiederholt werden. Über Kellner's Besoldung haben wir genaue Kenntnis durch einen Rechnungsauszug vom Jahre 1677[6].

1) Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, I, S. 69.

2) Archiv Nürnberg, S. X. K. 172/1, Nr. 348a.

3) Schiedermair, a. a. O., S. 16.

4) Sittard, a. a. O., S. 86f.

5) (David A. von Apell), Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigen Musik-Dilettanten in Cassel, Cassel 1806, S. 37.

6) Archiv Nürnberg, S. X. K., 172/1, Nr. 348a.

»Paul Kellners, Hoffmusici würckliche Bestallung.

fl. x.			
120. —	Besoldung.	für sich.	12. fl. — an ‚Haußzins.
32. —	Costgeld.		2. Sra: Korn.
36. —	Deputat.	wegen seiner 2. Töchter	1. fuder Bier.
24. —	addition.		12. Claftern holz.
232. —	an Baarem geld,	ferner:	Die gewöhnliche Liechter.

Exlht: Onolzb: den 5. Xmbr: ao. 1677.«

Schon in Stuttgart wurde über Kellner viel geklagt. Auch in Ansbach spielen allerhand Sachen. Er bittet um seine Entlassung — das Schriftstück stammt aus dem Jahre 1683 —, weil er viel Schimpf habe erleiden müssen und eine andre Stelle in Aussicht habe. Bedeutungsvoll ist die Angabe, daß er in den acht Jahren seines Dienstes nur ein einziges Jahresgeld bar bekommen hatte, alle andern aber nur in Zetteln, bei deren Auslösung er den sechsten Teil des Wertes einbüßte. Überdies bemerkte er, daß »Hochfürstl: Durchl: auch gnädigste herrschafft kein sonderliche beliebung mehr an der Music tragen.« Natürlich war es mit der Kündigung nicht ernst gemeint, der Markgraf lenkt ein und fragt, unter welchen Umständen Kellner bleiben wolle. Die Antwort lautet unter dem 24. März, wenn man ihm eine Bestallung *ad dies vitae*, die Barauszahlung des Gehalts, die Anstellung seiner Söhne in der Kapelle und eine Alimentationserhöhung für seine Töchter verbürge. Am 14. April traf die markgräfliche Verfügung ein: Alimentationserhöhung, Bestallung *ad dies vitae* und bare Besoldung. Über die Söhne ging man mit Stillschweigen weg. Kellner blieb natürlich. Eine Illustration seines Wesens liefert er in der Anzeige gegen den Organisten Künstel, wegen Entwendung einer Posaune und ‚vieler Musikalien, namentlich von Franck, Rosenmüller, Mocchi und (Johann Paul) Agricola, mit der er sicher seine Pflicht erfüllte, deren Abfassung aber trotzdem den denkbar ungünstigsten Eindruck macht[1]).

Der bedeutendste Violinist aus Franck's Zeit war Johann Andreas Maier, der am 16. Oktober 1676 mit 50 Reichstaler Gehalt bestallt wurde. Es gehörte zu seinen Obliegenheiten, die Kapellknaben im Geigenspiel zu unterrichten und dem Kapellmeister Franck beim Notenabschreiben behilflich zu sein. Im Nebenfach war er ebenfalls Kammerkanzlist. Seine Besoldung wurde allmählich erhöht: zuerst auf 60 Taler, dann am 20. Mai 1679 auf 100 Gulden; seit dem 8. März 1682 kamen dazu 10 Klafter Holz und Lichte. Über seine Antecedentien war nur zu ermitteln, daß er die Kunst am Wiener Hofe gelernt hatte, »von einem solchen Meister, dergleichen wenig in der Welt zufinden«; es dürfte Johann Heinrich Schmelzer gemeint sein. Maier findet sich in den Akten zuletzt 1683 erwähnt[2]).

1) Ebenda. 2) Ebenda.

Gambist war Konrad Christoph Tondorff. Wann sein Eintritt in die Hofkapelle erfolgte, geht aus den Akten nicht hervor. In dem Bestreben, sich auf seinem Instrument zu vervollkommnen, zog er 1677 mit einem halbjährigen Stipendium nach Zeitz, um den Unterricht des berühmten sächsischen Hofvioldigambisten August Kühnel zu genießen, »welcher in wahrheit wegen seiner schönen manier, perfection und fidelen information unvergleichlich zu schätzen«. Es bedurfte aber noch einer besonderen Empfehlung des Markgrafen an den Kurfürsten Moritz von Sachsen (24. März 1677), um ihm Zutritt zur Zeitzer Kapelle zu verschaffen. Nach seiner Rückkehr wurde er in Ansbach Stadtmusikant; als solcher gehörte er indessen nach wie vor der Kapelle an, mit dem einzigen Unterschied, daß von den Akzidenzeinnahmen der Kapelle statt eines ganzen nur ein halber Anteil auf ihn kam, ebenso wie auf den andern Stadtmusikanten Hans Paul (Kirchner), mit dem er im Jahre 1683 zusammen genannt wird[1]).

Ebenso zählte der Türmer Johann Paul Kirchner zur Kapelle, hatte aber nur einen Viertelanteil von den Akzidentien[2]).

»Cymbalist« war Hans Georg Sayoffsky (Zaiowski), der am 12. November 1676 mit 2 Reichstalern monatlich, Kost, freier Wohnung, Holz und Lichten angestellt wurde. Er schied schon am 30. Juli 1679 aus der Kapelle[3]). Im gleichen Jahre begegnet er in einem Aktenstück des Kgl. sächsischen Staatsarchivs als Erfinder eines Glockenspiels[4]).

Ebenfalls 1676, am 24. September, wurde Johann Ulbrecht als Hofmusikus und Diskantist angestellt; am 20. Juli 1677 wurde ihm indessen erst die Bestallung über 100 Gulden. Am 24. Oktober des folgenden Jahrs erhielt er eine Zulage von 50 fl. und 2 Sra. Korn. 1683 war er nicht mehr in der Kapelle[5]).

Am 28. April 1678 wird Johann Fuss mit 80 Gulden Gehalt und Freitisch bestallt. Er bekommt am 30. Juni des nächsten Jahres 20 Gulden Zulage, am 19. April 1680 aber wird bereits seiner Witwe ein zweites Gnadenquartal bewilligt[6]).

Nicht mehr genau bestimmen läßt sich die Zeit, in der Bartholomäus Geyer als Kapellknabe eintrat. Zwei Aktenstücke, in denen er sich als seit 7 und 9 Jahren im Dienst bezeichnet, sind leider undatiert. Er war Schüler des Geigers Maier. Auch ein drittes Schriftstück, in dem er erwähnt wird, trägt kein Datum. Er kam um ein Stipendium ein, das ihm ermöglichen sollte, bei dem fürstbischöflich Eichstättischen Violi-

1) Ebenda.
2) Ebenda.
3) Ebenda.
4) Eitner, Quellenlexikon, X, 322.
5) Archiv Nürnberg, S. X. K. 172/1, Nr. 348a.
6) Ebenda.

nisten (Rupert) Ignatz Mayr seine Studien zu vollenden, dem Komponisten der »Pythagorischen Schmids-Füncklein«. Ob der Plan zur Ausführung gekommen ist, wissen wir nicht. Gleichzeitig mit Geyer war Albrecht Jung Kapellknabe[1]).

Ebensowenig ist das Eintrittsdatum bei Leonhard Kuhn bekannt, der zuerst als Notist, dann als Geiger der Kapelle angehörte und am 12. März 1679 an August, Herzog zu Sachsen, empfohlen wurde[2]).

Über den Organisten Georg Friedrich Künstel wird später das Nötige gesagt werden.

Über die Oper aus Franck's Zeit sind wir leider nur sehr oberflächlich unterrichtet. Aus dem Jahre 1673 haben wir das Textbuch[3]) für ein

»Glückwünschendes
JAGD-BALLET,
Dem Durchleuchtigsten Fürsten
vnd Herrn / Herrn
Johann Friderichen /
Marggrafen zu Brandenburg / zu Magdeburg / in Preussen / Stettin Pommern / der Cassuben vnd Wenden / auch in Schlesien / zu Crossen vnd Jägerndorff / Herzogen; Burggrafen zu Nürnberg / Fürsten zu Halberstatt / Minden vnd Camin /
Zu Ehren
An Sr. Hochfürstl. Durchl.
Hohen Geburths-Tag /
als den 8. Octobr. dieses 1673. Jahrs /
angestellet vnd selbsten getantzet von Sr. Durchl.
Hochfürstlicher Frauen Gemahlin /
auch Herrn Brudern /
und Beeden Prinzessinnen Schwestern /
dann andern Hoch-Adel. Personen am Hof /
in der Hochfürstl. Residenz-Statt Onolzbach.

Gedrukt allda bey Joh. Hornung.«

Zu Ehren des Nimrods Johann Friedrich stellt Diana ein Jagdballet an; auf ihre Einladung finden sich nach und nach alle Götter ein und beglückwünschen den jungen Fürsten. Zum Prolog bieten drei Göttinnen eine »annemliche Music«: die erste spielt auf der Gambe, die zweite auf dem Instrument, d. h. dem Clavicembalo oder dem Clavichord, und die dritte sang. Den Beschluß machten Diana, Pan, der Schäfer Hefron und sieben Rednitzschäferinnen mit einem großen Ballett; unter Trompetengeschmetter und Paukenschlag fiel der Vorhang. Die Sänger und

1) Ebenda.
2) Ebenda.
3) Im Kgl. Hausarchiv in Charlottenburg.

Tänzer gehörten durchweg der Hofgesellschaft an: die Markgräfin Johanna Elisabeth, die damals erst 22 Jahre zählte, gab in eigener Person die gambenspielende Göttin des Prologs, die Rollen der Diana, der Flora, der Thalia und der Fortuna; die 12 jährige Prinzessin Dorothea Charlotte, Johann Friedrich's ältere Schwester, erschien im Prolog als instrumentspielende Göttin, dann als Juno und als Clio; die jüngere Schwester, die 10 jährige Prinzessin Eleonore Juliane, trat als Pallas auf und des Markgrafen Bruder Albrecht Ernst als Jupiter und Neptun. In anderen Partien betätigten sich die Damen Maria Susanna Margaretha von Lützelburg (Prolog, Venus, Calliope, Tethys, Lachesis), Maria Concordia von Cronek (Nymphe), Anna Dorothea von Rothschüz (Nymphe, Terpsichore, Clotho), Maria Euphrosyne Schärtlin von Bürtenbach (Nymphe, Ceres, Euterpe), Sophia Dorothea von Creilßheim (Nymphe, Urania, Atropos) und Herr Christian Albrecht Hofer von Lobenstein (Apollo, Merkur).

Das Jagdballett bietet in keiner Hinsicht etwas Besonderes; es folgt eng dem Stil ähnlicher theatralischer Gelegenheitsveranstaltungen an allen deutschen Höfen. Von der Musik scheint sich sowenig etwas erhalten zu haben, wie von der zu der Oper des Jahres 1675[1]), die unter folgendem Titel in Szene ging:

»Gesungene Vorstellung
Der unvergleichlichen
Andromeda.
Zu Ehren
Der Durchleuchtigsten Fürstin und
Frauen / Frauen
Johanna Elisabetha
Markgräfin zu Brandenburg [usw. usw.]
und
Beglükkwünschung
Ihrer Hochfürstl. Durchl.
Beyderseits höchsterfreülichen
Kindbetthervorgangs
und
Geburthstags.
Gehalten in der Hochf. Brandenb. Hofstatt
Onolzbach.

Gedrukkt bey Jeremias Kretschmann 1675.«

Singspielende Personen.

Jupiter, Gott aller Götter.
Juno, dessen Gemahlin und Göttin des Reichthums.
Neptunus, Gott des Meers.
Venus, Göttin der Liebe.

---

1) Textbuch im Kgl. Hausarchiv in Charlottenburg.

Aeolus, Gott der Winde.
Cepheüs, König in Aethiopien.
Cassiope, dessen Gemahlin.
Andromeda, königliche Prinzessin.
Phineüs, Aethiopischer Prinz.
Perseüs, Sohn des Jupiters u. der Danae.
Cephalis, Oberpriester des Jupiter Hammons.

Stumme Personen.

Königliche Hofstatt.
Vier Aethiopische Ritter.
Vier Unterpriester des Jupiter Hammons.
Ein Mohr.
Zween Tode.
Vier Grabbilder.
Vier Winde.

Trompeten und Pauken eröffnen das Spiel. Die Bühne stellt eine felsige stille Seelandschaft mit baumbewachsenen Ufern dar; hinten ein hoher Berg, der in die Wolken hineinragt; auf ihm eine Muse. Sie beschwört die Sonne, das schöne Fest durch helleres Leuchten zu feiern, und die Sonne willigt schließlich ein; beide vereinen ihre Stimmen zum Lobe der markgräflichen Herrschaft. Musa verschwindet, und die Handlung nimmt ihren Anfang. Der Hof zieht mit großer Pracht auf, um ein Kampfspiel zur Feier der Vermählung Andromedas mit Phineus anzustellen. Die Prinzessin selbst soll den Kranz spenden. Es entspinnt sich folgendes geistvolle Zwiegespräch:

Phin.: Wer wird der seyn / dem Ihr das Vrtheil werden fällen?
Andr.: Der sich zum besten hält und stellt.
P.: Weil Ihr urtheilen sollt /
so wird ein jeder Held /
so streiten / ob er siegen wollt.
A.: Es lieget oft am Glükk / und weil dasselbe blind /
so kommt / dass es den / der dessen unwerth / findt.
Ph.: Das Glükk / so mir die Götter gönnen /
erkennet auch das Silbermeer;
schaut ob wol sänfter gehen können
die wilden Wellen jezt einher?
A.: Ich schau die Stille an / und denke wie geschwind
die jezund ebne Fluth erreget werd vom Wind.
Zu dritt: So geht es in der Welt: die Vnbeständigkeit
Des Meeres gleichet sich mit unsrer Lebenszeit.

In dieser Trivialität wird der Dialog weitergesponnen. Unter Trompeten- und Paukenschall geht das Kampfspiel vor sich, in dem Perseus Sieger bleibt. Da taucht Neptun auf und fragt polternd nach der Ursache des Lärms; übermütig antworten die Mutter und der Verlobte, es gelte der Andromeda zu Ehren, die schöner sei als alle Meernymphen. Das fordert Rache. Ergrimmt verheißt der Gott seinen Nixen Genugtuung:

»Ich Ich nehm mich ihrer an /
was Ich kan«.

Ein gewaltiger Sturm erhebt sich, Perseus bekommt noch rasch seinen Kranz, und damit nimmt das Fest ein vorzeitiges Ende. Schließlich steigt ein furchtbarer Drache an Land, und alles flieht. Nur vier Ritter kommen noch einmal zurück und enden den Akt mit einem unmotivierten Waffentanz.

Im Vorhof des Jupitertempels gesteht Perseus der Andromeda seine Liebe, wird aber abgewiesen. Der ganze Hof erscheint, um den Gott zu befragen, wie Neptun besänftigt werden könne. Venus läßt sich auf hellglänzendem Thron herab und prophezeit einen guten Ausgang; unter den Danksagungen der Versammlung öffnen sich die Tempeltore, die Frage wird gestellt, der Oberpriester trägt das Jupiterbild in feierlichem Gang herum und erteilt den Orakelspruch, daß Andromeda geopfert werden müsse. Große Bestürzung.

Im Schloßhof nimmt Andromeda Abschied von den Ihren; die Mutter wird ohnmächtig, und der Vater bemerkt:

»Ich kan es auch nicht sehn / dass Sie werd abgetragen«.

Aeolus kommt mit vier Winden herangeflogen und läßt Andromeda entführen. Allein zurückgeblieben, singt Perseus eine betrübte Arie; seine Stiefmutter Juno senkt sich herab und reizt ihn zum Kampf gegen das Ungeheuer, um ihn zu verderben. Während er hoffnungsvoll davoneilt, öffnet sich die Hinterbühne zu einem Grabgewölbe, in dem die Äthiopier der Prinzessin bereits vier Grabbilder errichtet haben: zwei Tote mit Fackeln steigen aus der Versenkung, ein Donner aber schlägt sie in die Erde zurück. Ein Tanz der Grabbilder beschließt den dritten Akt.

Im letzten Akt — Felsenlandschaft am Meer — singt Perseus wieder eine fünfstrophige Klagearie; Andromeda wird von dem Wind herangetragen und festgebunden, Cassiope, die Mutter, kommt mit zwei Edelknaben heran; endlich taucht der Drache auf. Ein Augenblick höchster dramatischer Spannung: Andromeda ruft Perseus an, die Mutter will sich in den Rachen des Untiers stürzen; da erscheint der Angerufene in den Lüften und erlegt den Drachen. Nach diesem Höhepunkt flaut die Handlung wieder ab. Allgemeine Freude. Nur Phineus, der Verlobte, bemerkt sehr richtig:

»Ich weiss nicht ob ich darf mich kühnlich hier
erfreüen / dass die Andromeda noch lebt?«

Und in der Tat wird er abgewiesen und verläßt unter Racheschwüren die Szene. Kaum ist er fort, als schon Perseus zurückkehrt und meldet, daß er ihn und 40 Mann geschlagen habe. Vater Jupiter selbst erscheint und ladet alle Versammelten zur Hochzeit seines Sohnes Perseus mit Andromeda in den Himmel; die Winde tragen sie empor.

Das Textbuch bemerkt zum Schluß, daß das Stück in Welschland und Deutschland schon wiederholt aufgeführt und für Ansbach in höchster Eile nachgeahmt worden sei. Das Vorbild scheint Pierre Corneille's Operndichtung »*Andromède*« zu sein, die als erste französische Oper eine besondere Bedeutung hat. Sie war schon 1647 verfaßt worden, ging aber erst 1650 mit der Musik des unruhigen Charles Coypeau, genannt d'Assouci, im großen Saale des Petit-Bourbon mit außerordentlichem Beifall in Szene. Obgleich die Dichtung nicht ungeteilte Anerkennung fand, wurde die Oper oft gegeben und sogar noch 1682 wieder hervorgeholt.

In der Anlage des Stückes ist freilich vieles abweichend. Der ganze Inhalt der beiden ersten Akte, bis zur Verkündigung des Orakels, wird bei Corneille als Vorgeschichte behandelt und in der ersten Szene erzählt. Was sich dort in den zwei letzten Aufzügen begibt, füllt hier fünf Akte. Diese Konstruktionsänderung muß der fast unerträglichen Weitschweifigkeit des Originals gegenüber als ein Gewinn angesehen werden. Eine Anzahl Nebenpersonen konnte ausfallen und mußte es wohl schon aus Mangel an Darstellern. Ebenso fiel eine Menge maschineller Bühneneffekte fort. Wenn wir trotz diesen Verschiedenheiten in Corneille's Dichtung das Vorbild der Ansbacher Oper sehen, so geschieht es, weil eine ganze Menge von Einzelheiten in so auffallender Weise übereinstimmen, daß ein Zufall ausgeschlossen erscheint. Vor allem ist der Prolog der Anlage nach hier wie dort identisch: eine Muse bittet die Sonne heller zu scheinen, die Sonne läßt sich bereitfinden, und beide vereinen ihre Stimmen zum Preise der Herrschaft. Bei Ovid wird Neptuns Zorn dadurch heraufbeschworen, daß Andromeda's Mutter sich schöner nennt als alle Nymphen des Meeres; Corneille tut sich etwas darauf zugute, daß er Calliope die Schönheit der jüngeren Andromeda als die größere rühmen läßt, nicht ihre eigene. »*En premier lieu j'ai cru plus à propos de faire Cassiope vaine de la beauté de sa fille, que de la sienne propre*« usw., schreibt er im »*Examen d'Andromède*«. Derselbe Zug findet sich in der Ansbacher Andromeda. Auch der Aufbau des dramatischen Höhepunkts ist beiden gemeinsam: die Klagen Cassiopes vor der gefesselten Tochter, die Anrufung des Perseus in höchster Not und der plötzliche Entschluß der Mutter, sich selbst dem Untier in den Rachen zu werfen, gerade als der Retter erscheint. Endlich das Schlußbild: der Himmel öffnet sich, Jupiter erscheint und ladet alle Versammelten als Hochzeitsgäste in den Himmel, weil die Erde nicht würdig ist, Schauplatz der Vermählung seines Sohnes zu sein. Es ist ja immerhin möglich, daß sich eine Zwischenstufe findet, die der Ansbacher Version nähersteht; aber es ist außer Zweifel, daß die Ansbacher Andromeda von Corneille abhängig ist.

Bedeutender ist die Oper des Jahres 1678 1).

»Der Verliebte
Föbus.
aus
Dem Französischen in das
Teutsche übersetzt /
Und
In dem HochFürstlichen

1) Textbuch im Kgl. Hausarchiv in Charlottenburg.

Schau-Platz zu Onolz-
bach /
singend vorgestellet /
Von
Denen HochFürstlichen Hof-
Music Verwandten da-
selbst.

Im Jahr nach Christi Geburt
M D CLXXVIII.«

»Inhalt
Des gantzen Schau-
Spiels.

Venus höchst erzürnet / über den Phoebum, daß er sie durch Entdeckung ihrer vorgehabten Liebe / mit dem Marte, bey den Göttern in Spott und Schand gebracht / entzündet den Phoebum durch ihren Sohn mit hefftiger Liebe / gegen des Königs Orchami in Persien Tochter Leucothöen, machet ihnen aber so wol durch beederseits Nebenbuhler (der Clitie und den Theaspe) als durch des Herrn Vatters eiferenden Zorn und andere Höll- und Himlische Schreckungen / absonderlich der Leucothoe, diese Lieb so sauer / daß sich nicht genug zu verwundern / wie Leucothoe, unerachtet aller solchen überhäufften Widerwertigkeiten doch beständig geblieben / und nicht hätte können vom Phoebo abwendig gemacht werden / wo sie nicht das allzueilig vollzogene Urtheil des Vatters (deme diese Liebe gleichfalls durch die Clitie verrathen worden) dem Phoebo durch die lebendige Begrabung entzogen / und die Venus also die Vergnügung ihrer Rache erlangt hätte.

Ob nun gleich der Vatter die Ubereylung mit Vollziehung seiner Rache / endlich bereuet / so war doch keine andere Hülff übrig / als daß Phoebus auf ansuchen des Orchami und des Theaspe, Leucothoen zu einem Weyrauch Baum / Clitien aber (welche aus Unmuth verschmachtet) wegen beederseits erwiesener Treu / zu einer Sonnen Blumen verwandelt.

Singende Personen.

Jupiter.
Apollo oder *Phoebus.*
Cupido.
Aeolus.
IX. Musen.
Venus.
Neid.
Zwitracht.
Eifersucht.
Drey verstellte Göttinnen / hernach Furien.
Orchamus.
Leucothoe.
Clitie.
Theaspe.
Mirsa.

Stumme Personen.

Gott des Schlaffs.
Gott des Stillschweigens.
Gott der Ruhe.
Königs Orchami Hofstatt und Leibwache.
IV. Winde.

Wie in der Andromeda, so spielen auch im Phöbus die Maschinen eine sehr große Rolle. Das dem Stücke vorgesetzte Verzeichnis der »Flugwercke und Erscheinungen« umfaßt drei Seiten. Die Handlung

entwickelt sich durchaus logisch, und selbst das Intrigenspiel beeinträchtigt nicht die Durchsichtigkeit der Aktion. In musikalischer Hinsicht sieht das Textbuch mehr geschlossene Formen vor als das der Andromeda. Mehrstrophige Arien mit Kehrreimen, Duette, Terzette und am Schluß sogar ein Chor, d. h. natürlich nur ein Solistenensemble, stempeln die Oper zu einem abweichenden, späteren Typus.

Ein Komponist wird in keinem der Textbücher genannt. Am ehesten käme natürlich Franck in Betracht, der als Kapellmeister und Opernkomponist dazu berufen war. Diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch die Tatsache, daß Franck bereits im nächsten Jahr in Hamburg unter der stattlichen Zahl von vier Opern eine namens »*Perseus und Andromeda*« auf die Bühne brachte.

Daß von den Mitgliedern der Kapelle niemand in Frage kam, geht zur Genüge daraus hervor, daß nach Franck's Weggang eine Opernkomposition von außerhalb verschrieben werden mußte. Es war die »*Triumphirende Treue*« die auf Befehl des Markgrafen 1679, wohl noch im Juli, zur Aufführung gelangte. Als eigentlicher Komponist wird »Lehner von Nürnberg« genannt, also der Organist Johann Löhner, ein Schüler Wecker's, der in erster Linie Liederkomponist war, von dem man aber auch die Arien aus einer Oper »*Theseus*« kennt (Nürnberg 1688). Heuchelin und Kellner sollten ihn in der Komposition unterstützen; das heißt wohl in diesem Fall, daß sie Einlagen für die besondere Gelegenheit, einen Huldigungsprolog oder dergleichen, verfertigen und vielleicht einzelne Stücke für Ansbacher Verhältnisse einrichten sollten, etwa Frauenrollen, für die außer den Kellner'schen Töchtern keine Sängerinnen vorhanden waren, für Knabenstimmen. Wir drucken das markgräfliche Dekret[1]) hier ab.

»Se. Hochfürstl: Durchl. Vnßer gdster Herr Beuehlen hiemit daß der Hoff-Musicus Paul Keller, ohne einiges contradiciren, vnd bey gewarttenden ernstlichen einstehen dem Heichelin in verferttigung der bevorstehenden Comedie, Der Triumphirenden Trewe in allem demjenigen, was der haushoffMeister hierzu würd dienlich zu sein, erachten an hand gehen; auch der lehner von Nürnberg, welcher die comedie in die Music gesezt v. componirt, solang dieselbe wehrt; das fundament mit dem Kinzl führen, vnd also alle confusion verhüttet werden solle. Sig. O. den 6ten Julij 1679. JFMzBr.«

Als Franck von Ansbach weggezogen war, trat der Organist Georg Friedrich Künstel zusammen mit Paul Kellner interimistisch an seine Stelle. Er muß 1670 oder 1671 angestellt worden sein, da er im Januar 1684 von 13 Dienstjahren spricht; er war also nach Franck der älteste Musiker der Kapelle. Wieviel seine Besoldung betrug, erfahren wir nicht; wir wissen nur, daß er am 11. September 1679 eine Zulage von

1) Archiv Nürnberg, S. X. K. 172/1, Nr. 348a.

6 Gulden für den Mietzins, 7 Klaftern Holz und 20 Pfund Lichte erhielt, eine Erhöhung, die zweifellos mit seiner Ernennung zum Interimsdirektor der Kapelle in Zusammenhang steht. Am 8. Oktober 1680 starb die Markgräfin Johanna Elisabeth, Prinzessin von Baden; die Festlichkeiten wurden eingestellt und die musikalischen Aufführungen unterbrochen. Künstel benutzte die Zeit, um sich in der Komposition zu vervollkommnen und ging mit einer Empfehlung des Markgrafen (vom 16. November) an den Hof des Pfalzgrafen Philipp Wilhelm in Neuburg, an dessen Kapelle damals der Kapellmeister Giovanni Battista Mocchi und der Organist Johann Paul Agricola wirkten[1]). Johann Friedrich gewährte ihm überdies ein Stipendium von 50 Reichstalern. Ein Konvolut der Frankfurter Stadtbibliothek enthält von ihm ein vierstimmiges Chorwerk »Lobet ihr Knechte den Herrn« mit Begleitung von 2 Vl., Br., Fag. und Orgel (*a* moll)[2]). Künstel hat sich während seiner Amtszeit nicht als getreuer Haushälter bewährt. Sein Mitdirektor Kellner beschuldigte ihn der Entwendung einer kostbaren Posaune aus den ihm anvertrauten Instrumenten und der Hinterziehung der wertvollsten Musikalien. Das interessante Schriftstück[3]), das aus dem Jahre 1682 stammen muß, lautet:

»Durchleüchtigster Fürst,
Gnädigster Herr.

Demnach Jhro Hochfürstl: Durchl: denen sämbtlichen Musicis, bey deren pflicht und gewißen haben anbefehlen laßen, daß ein jedweder, soviel als jhme bewust, wegen der verlohrnen Jnstrumenten, insonderheit, der pretiosen Posaunen, aussagen solte; Ebenerweise wegen der zurückhgeblibenen Musicalischen stückhe, damit selbige rechtmäßigerweis wiederumb zu Dero hochfürstl: Capell gelifert werden möchte. Nachdeme nun Jhro Hochfürstl: Durchl: mir und dem Künstel vor vier Jahren das Directorium Musicum interim gndst: anbefohlen, hat sich der Künstel aller Musicalischen stuckhe handhebig gemacht und dieselbe neben denen Jnstrumenten an sich gezogen, und nach seinem willen damit gehandelt, ist mir derentwegen nichts weiters wißend, alß daß Künstel 1. die beste und rariste stückhe, absonderlich vom Frankhen und Rosenmüller nicht allein vor sich abschreiben laßen, sondern auch nach Sachßen in Arnstatt an den Heindorffer comunicirt, davor Er dergleichen guthe stuckhe bekommen, allein die besten vor sich behalten, und etliche schlechte zur Capell gegeben hatt. 2. Daß Jhro Hochfürstl: Durchl: denen beeden Capellmeistern zu Stuttgart einem jedweden besonder von Gold Deroselben Bildnus verehrt haben, die sich erboten, und auch gehalten jhre beste Musicalische stückhe hiehero zu der Capell zu communicirn, welche zutheil sehr rar und noch niemal aus handen geben worden, und nach seiner damaligen außag 60. in 70. gewesen seyn möchten: allein hat Er selbige gleichdenen vorigen vor sich behalten, und die schlechten in die Capell gegeben.

3. Daß der Künstel 4. auff sein underthänigstes ansuchen von E: Hochfürstl:

1) Alfred Einstein, Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. Sammelbände d. IMG., IX, 3.

2) C. Valentin, Geschichte der Musik in Frankfurt a. M. Frkft. 1906, S. 208.

3) Arch. Nürnb., S. X. K. 172/1, Nr. 348a.

Durchl: 50. Rhlt: erhalten, mit vorgeben, wie Er sich in der Composition perfectionirn wolte, und Jhro Hochfürstl: Durchl: darinnen beßer contendirn möchte. Derohalben von denen Capellmeistern zu Neuburg Mochj und Agricola, in respectu hiesig-hochfürstl: recommendation, ohne der Er bey der Neüburger Capell keinen zutritt hätte erlangen können, überaus schöne Musicalische stückhe bekommen, von denen der Künstel nicht ein einziges noch von seiner Composition zur hochfürstl: Capell geliffert; sondern noch dabey 12, stuckhe die von dem Bleyer[1]) dedicirt worden, zuruckbehalten, und derentwegen das grose Bildnuß und 20. Rhlt: dem Bleyer gegeben worden sind. Welches noch dabey zu consideriren, daß die Capellknaben von diesen obermelden stückhen die meisten abschreiben müßen, dadurch ihre schul versaumt, und als sie sich beschwört, mit betrohung dieselbe mit priegeln zu tractirn, vorgebend, es gehöre vor gndst: herrschaff, derohalben sie ihre Cost und Kleidung hätten, da doch die Knaben über die hundert, ohne die die Er zur Capell geliefert, abgeschrieben, und jhne dazu von hoff und Canzley aus federn, dinten, Papier, und Lichter gereicht worden, wüste derohalben nicht wie der Künstel mit guthem gewißen ohn vortelhaffigen betrug diese stuckh behalten könte, sondern vielmehr mit ernst dazu angehalten solte werden, daß Er diese stuckh zur hochfürstl: Capell liefern müste. 4. Betreffend die Posaunen so hat meine Frau etlichmahl ehe man eine einzige nachfrag davon gehalten zu mir gesagt wir daß sie die Posaunen in dem Jnstrument Casten habe ligen sehen, zu zeit einer Comedj bald nach des Franckhen abwesenheit, als Künstel den Jnstrument Casten auffgemacht, sagte sie zu mir deßen ich mich noch zuerinnern weis, sehet hier ligt die schöne Posaunen darüber ich mich umbgesehen und mir einblick worden, sagend, was gehet es mich an, derohalben ich nicht zweifle sie sey es gewesen, insonderheit weil meine Frau dieselbe ganz beschreibet, und sie zuvor ein jahrlang im hauß gehabt, bleibet beständig dabey und läst ihrs nicht nehmen daß augen sie damals sollen betrogen haben. Alß wird der Künstel red und antwort geben müßen, wo sie hinkommen ist dann sie nachgehents nicht mehr gesehen worden ist. Womit zu Ew: Hochfürstl: Durchl: hulden und gnaden mich underthänigst empfehlend,

Ew: Hochfürstl: Durchl:
Underthänigst: gehor:
sambster
Paulus Kellner Hoff-
und Cammer Musicus.«

Künstel's Rechtfertigungsversuch, den er bezeichnenderweise nicht an den Markgrafen selbst, sondern an die Markgräfin als Fürsprecherin richtete, klingt nicht sehr überzeugend[2]). Es ist wahrscheinlich, daß der Vorfall den entscheidenden Anlaß zur Beendigung des Interregnums gegeben hat. Auch sonst standen die Dinge nicht alle so wie sie sollten. Die mitgeteilten Eingaben Halbmayer's und Höffler's zeigen, daß der Kapelle die starke Hand eines Kapellmeisters fehlte, der imstande gewesen wäre, unter den Mitgliedern die Disziplin aufrechtzuerhalten und ihr Ansehen nach außen hin zu verteidigen. Endlich fehlte auch der Mann, der sich der Kapellknaben gehörig angenommen hätte; auch in dieser Hinsicht

1) Gemeint ist wohl der Rudolstädter Hofmusikus Georg Bleyer.
2) Arch. Nürnb., S. X. K. 172/1, Nr. 348a.

scheinen Künstel und Kellner den Kapellmeister nur ungenügend ersetzt zu haben.

Daß trotz des Interregnums das musikalische Leben in Ansbach nicht stagnierte, geht aus der Menge neuer Bestallungen aus diesen Jahren hervor.

Am 10. Juni 1679 wurde Gottfried Basch (Pascha) aus Dresden als Lautenist angestellt. Er hatte den Markgrafen selbst auf der Angélique[1]) zu unterrichten, einem englischen lautenähnlichen Instrument mit einfachen Darmsaiten, das leichter als die Laute zu spielen war; die Schwestern des Markgrafen, die damals achtzehnjährige Dorothea Charlotte und die sechzehnjährige Eleonore Juliane[2]), unterwies er im Guitarrenspiel. Außerdem lag ihm die Ausbildung der Pagen im Pikenschwingen ob; einer von ihnen sollte auch die Angélique erlernen. Endlich war er verpflichtet, die Balletts und Entréen für die Komödien zu komponieren und die Pagen und andere erforderliche Personen für die Tänze und Aufzüge abzurichten. Als Entgelt bekam er 100 Reichstaler, Freitisch, Wohnung, Holz und Lichte. Die eigentliche Bestallung ist übrigens erst vom 9. Dezember 1682 datiert[3]). Auf der Kapelliste des folgenden Jahres ist er indessen nicht mehr verzeichnet.

Am 23. April 1679 wird Samuel Capricornus mit 150 Reichstalern Gehalt, 12 Gulden Hauszins, 12 Klaftern Holz, 1 Fuder Bier und Lichten als Hofmusikus und Altist bestallt. Schon im selben Jahre, am 11. September, ließ er sich 100 Taler Vorschuß geben. Er muß sich in sehr peinlichen Umständen befunden haben, denn bald darauf verlangt er wieder eine Gehaltsaufbesserung oder die Entlassung. Der Markgraf entschied sich für die letztere; Capricornus erhielt am 15. November 1680 den Abschiedspass[4]). Nach Sittard ist der bekannte Stuttgarter Kapellmeister gleichen Namens bereits 1665 gestorben[5]). Danach scheint der Ansbacher sein Sohn zu sein.

Am 26. Mai 1679 wurde Nikolaus Leonhard Steiner als Altist und Kopist mit 40 Gulden Gehalt nebst Freitisch bestallt[6]). Sein Weggang muß jedenfalls vor 1683 liegen.

Unter dem 2. November 1681 empfahl Herzog Friedrich Ferdinand von Württemberg den Nürnberger Christoph (Friedrich) Anschütz, der zwei Jahre hindurch als Musikdirektor im Dienste des Herzogs Christian von Sachsen gestanden hatte. Anschütz selbst bewarb sich in einem nicht immer einwandfreien Italienisch bei Johann Friedrich um eine Stelle in der

1) Vgl. über die *Angélique* Mattheson, Orchestre I, S. 277 und Martin Heinrich Fuhrmann, Musicalischer Trichter, S. 91.

2) Genealogie des Gesamthauses Hohenzollern, S. 127 f.

3) Arch. Nürnb., S. X. K. 172/1, Nr. 348 a.

4) Ebenda.

5) a. a. O., S. 57.

6) Arch. Nürnb., S. X. K. 172/1, Nr. 348 a.

Kapelle; er habe seine Vaterstadt Nürnberg vor 14 Jahren verlassen und sich seitdem in Italien und den Niederlanden umgetan; da der Markgraf als Verehrer komischer Opern bekannt sei, nehme er sich die Freiheit, seine »*Discorsi d'Amore e di guerra*« untertänigst zu überreichen. In der Tat erreichte er seinen Zweck. Er erhielt — allerdings mehr als anderthalb Jahr später — am 2. Juni 1683 eine Bestallung als Geiger über 50 Gulden Gehalt, freie Wohnung, Holz und Lichte; sicher gehörte er aber schon vor der Ausfertigung dieser Bestallung der Kapelle an, da ihn der Markgraf als seinen »Kapellmeister« bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1682 nach Lommer's Tode für das Frankfurter Musikdirektorat warm empfahl [1]). Seine Verpflichtungen waren: Violinspiel bei der Tafel und in der Kirche, Unterrichtung zweier Personen jährlich im Geigenspiel *à la françoise*, die Mitwirkung bei Ballett und Komödie und die Verfertigung »unterschiedlicher Compositiones« [2]).

Im Jahre 1682 sind Neuanstellungen nicht nachzuweisen; dagegen liegt eine Anzahl Bewerbungen vor. Markgraf Christian Ernst von Bayreuth empfahl am 15. Februar einen Musikus David Drechsel, »welcher des Harpfenspiels vnd Zurichtung der Schau Eszen erfahren« war. Durch den Pfalzgrafen Karl wurden zwei Italiener empfohlen: am 11. Mai Paolo Mazzuchelli, der am Kasseler und am Darmstädter Hofe gedient hatte, und am 23. Mai Giovanni Angelo Vitali, der Komponist der Oper »*Tomiri da Medolago*« (Venedig 1680). Vitali trat einige Male bei Hofe auf und wurde am 14. November desselben Jahres nach Bayreuth weiterempfohlen. Am 16. Oktober bewarb sich ein Kölner Musiker um eine Stelle, wir lesen seinen Namen Johann Hermann Funsem [3]).

Über die Kapellknaben berichtet ein Gutachten Johann Georg Künstel's [4]).

»Durchleuchtigster Fürst
gnädigster Fürst unnd Herr.

Nach dem Ew: Hochfürstl: Durchl: wegen beeder bißhero, bey hochfürstl: Capell befindenden zween Jungen Menschen, alß Weselium und Wolffen, einig unterthänigstes geringes gutachten, von meiner wenigen Person, schrifftlich uffzusetzen: gnädigst verlangen; Alß habe ich unterthänigsten gehorsam, solchen bestermaßen nach leben, auch Ew Hochfürstl: Durchl: hochfürstl: Kürch- und Taffel-Music; auch Comoedien: mit zuziehung solcher jungen leuthe, absonderlich dahin gesehen; wie sie sich desto beßer perfectioniren; da mit Ew: Hochfürstl: Durchl: (: so fern dieselben, ein oder den andern gnädigst zu accomodiren verlangten,:) ein beßeres contento von ihnen geleistet werden könte; zu mahln bey bestellung Französischer Partien: da die Violin oder Discant: 6: fach, die Brac-

1) C. Valentin, Geschichte der Musik in Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1906, S. 192.

2) Arch. Nürnb. S. X. K. 172/1, Nr. 348a.

3) Arch. Nürnb., S. X. K. 172/1, Nr. 348a.

4) Ebenda.

cien: Violon und Fagott aber nothwendig doppelt besezt seyn solten: ziemliche Subiecta erfordert werden: vnnd die Zeit über (: wie sämbtl: hochfürstl: Hoff-Musicis bekandt :) bey der Jnstrumental Music: wo man diese leuth nicht beyhanden gehabt; oft großer mangel an subiectis sich ereignet hätte.

Wann dann in hochfürstl: wohlbestelten Capelln, diß keines der geringsten, sondern vielmehr eines der höchst nöthigsten Dinge! das man auff seine qualificirte- so wohl der statur alß deß gemüths nach, junge subiecta reflectire, welche nicht allein jnstrumentaliter: sondern vielmehr auch vocaliter bey hochfürstl: Kürch- und Taffel Music, sondern auch bey Musicalischen operen: für weibes personen sich könten gebrauchen lassen, wie dann außer allen zweifel in Dero Hochfürstl: lande hin und wieder sich einige feine Knaben finden dörfften, wan nur (: wie wohl ohn einzig-geziemende maßgebung :) von Ew: Hochfürstl: Durchl: derentwegen gnädigster befehl vorhanden were, solche zu elegiren: und dann hernach zu fleißiger Jnspection alß auch information ein caput unter denen Musicis zuerwehlen, (: maßen dann außer dem, zu einiger sehr schädtlichen disordte sich bereits ansehen läst, und dörffte wohl gar, wann niemand der ietzigen Knaben sich beßer alß wie bißhero geschehen annehme, zu Ew: Hochfürstl: Durchl: höchsten mißfallen: in einen sehr schädtlichen abgang gerathen :) welcher sich solcher: als auch der bereits vorhandenen Singknaben rechtschaffen annehme: wodurch dann an denen starcken Solariis ein ziemliches anfänglich ersparet, und hingegen um ein geringers Ew: Hochfürstl: Durchl: sehr wohl beständig, contentirt werden könten.

Was aber obbenante beede Junge Personen belanget, habe Ew: Hochfürstl: Durchl: hiemit unterthänigsten bericht erstatten sollen; wie das Ew: Hochfürstl: Durchl: an diesen beeden subiectis (: wie dann Weselius ein fein clavir nebenst der viol spielet, auch in der Composition einen anfang :) wo sie anderst an fleisigen exercitio, und schuldiger parition nicht außsetzen: (welches ohne unterthänigste Maaßvorschreibung, bey außfertigung hochfürstl: Decreta sonderlich könte mit beygeruckt: auch daß Sie: gleich andern Capelln gebräuchlich, mit abcopirung Musicalischer stücke, meiner wenigen person möchten an die hand gehen :) künfftighin, ein gnädiges contento haben: auch zum Anfang (: wan sonderlich Weselius seyn bißhero gehabtes Stypendium noch ein Jahr geniesete, welches vielleicht etwan einen andern angedeyen dörffte, der Ew: Hochfürstl: Durchl: noch keine solche dienste leisten könte :) mit einen von Ew: Hochfürstl: Durchl: selbst beliebig-wenigen solario: gnädigst könten versehen werden. Zu Ew: Hochfürstl: Durchl: hohen gnaden anbey mich unterthänigst empfehlendt.

Ew: Hochfürstl: Durchl:

vnterthänigst gehorsamster
Georg Künstel.«

Die Einstellung der beiden Knaben dürfte in das Jahr 1681 fallen, da Künstel 1680 nach Neuburg ging. Eine genauere Angabe liegt wenigstens für Weselius vor; er kam um Ostern 1681 in die Lehre. Friedrich Weselius war der Sohn des Stiftskirchners (-Küsters) Johann Marx Weselius; durch Verwendung des Vaters erhielt er zunächst ein anderthalbjähriges Klavier- und Violinstipendium und, auf den günstigen Bericht seines Lehrherrn hin, am 1. Dezember 1682 ein weiteres auf ein Jahr, währenddessen er in der Kapelle und beim Notenkopieren mithelfen mußte. Als Künstel seinen Abschied nahm, bewarb er sich um den

Organistenposten[1]. Über seine weiteren Schicksale wissen wir nichts; doch hat es den Anschein, als ob er mit dem Schweinfurter Kantor Friedrich Wesselius identisch gewesen sei, der 1726 in Nürnberg »*Principia musica*«, ein Schulunterrichtsbuch herausgab[2]; Name, Zeit und Gegend würden sehr gut passen.

Der andere Kapellknabe, Johann Wolfgang Wolf, erlangte am 2. Dezember 1682 ebenfalls eine Verlängerung seines Stipendiums auf ein Jahr; auch er mußte sich mit seiner Violine und mit der Notenfeder nützlich machen. Am 24. November 1683 findet eine abermalige Verlängerung statt. Er wurde der Held einer peinlichen Angelegenheit, über die indessen nur undatierte Akten existieren. Wolf hatte im Rausch die kleine Turmglocke gezogen und damit unliebsames Aufsehen erregt. Er wurde verhaftet und während des Jahrmarkts über den Marktplatz mit Bütteln in den Diebsturm gebracht. Die Kapelle war außer sich, da sie in der empfindlichen Maßregel eine Demütigung aller Ansbacher Hofmusiker sah; sie demonstrierte in corpore durch eine ziemlich geharnischte Beschwerde, wie sie im Zeitalter der äußersten Devotion nicht eben häufig sind. — Ob Wolf nach Beendigung seiner musikalischen Lehrzeit in Ansbach blieb, wissen wir nicht, glauben es indessen nicht; denn er bittet in einem undatierten Schreiben, ihn an einen Hof zu senden, an dem die französische Musik in Blüte steht[3]. Überdies wird er am 1. Mai 1694 als Hofmusikus und Hautboist mit 40 Reichstaler Gehalt und Trompeterlivree neu rezipiert[4]. Dagegen werden ihm am 3. Januar 1704 bereits 200 Rheinische Gulden, 2 Maß Bier und 2 Leib Brod täglich verordnet[5]. Das ist seine letzte Erwähnung. Der Violoncellist gleichen Namens, der 1704 ca. in Ansbach geboren wurde[6], dürfte sein Sohn gewesen sein.

Ein dritter Kapellknabe war Lorenz Wilhelm Michel, der Sohn des ehemaligen Fürstlichen Mundkochs Martin Michel, der von 1680 ab bei Mayer Violine studierte[7].

Der junge Markgraf Johann Friedrich, dessen Erziehung eine ausgezeichnete gewesen war, hatte seine wissenschaftliche Ausbildung an den Universitäten Straßburg und Genf genossen; im Anschluß an diese Studien hatte er eine Reise durch Frankreich gemacht. Nachdem 1679 der Friede zu Nymwegen die kriegerischen Unternehmungen des Markgrafen beendigt hatte, ging er ein zweites Mal nach Frankreich und nach England und kehrte erst 1681 in sein Land zurück[8]. Diese Eindrücke

1) Arch. Nürnb., S. X. K. 172/1, Nr. 348 a. 2) Eitner, X, S. 241.
3) Arch. Nürnb., S. X. K. 172/1, Nr. 348 a. 4) Nr. 396 b.
5) Nr. 433. 6) Gerber, A. L., II, S. 328 f. 7) Nr. 348 a.
8) Gottfried Stieber, Historische und Topographische Nachricht von dem Fürstenthum Brandenburg-Onolzbach, Schwabach 1761, S. 166 ff.

machen es erklärlich, daß Johann Friedrich ein warmer Verehrer französischer Musik war und ihr an seinem Hofe eine Stätte gewährte, oft gegen den Willen seiner Musiker.

Daß die Oper »*Der verliebte Föbus*« von 1678 aus dem Französischen übersetzt war, wurde bereits bemerkt. In welchem Maße sonst die französische Oper Anteil an dem Ansbacher Bühnenleben hatte, entzieht sich unserer Kenntnis.

Wichtiger noch war die Einführung der sogenannten französischen Manier des Violinspiels. Sie bestand im wesentlichen in einer freieren, flüssigeren und eleganteren Behandlung des Instruments gegenüber der breiteren und schleppenden Spielart der Italiener. Als Christoph Anschütz zum Hofmusikus bestallt wurde, schrieb ihm der Markgraf ausdrücklich in die Bestallung, daß er das Geigenspiel *à la françoise* zu lehren habe.

Die Einführung der französischen Manier in Ansbach ist auf das engste an die Person Johann Sigismund Cousser's geknüpft. Cousser, der spätere Braunschweiger, Stuttgarter und Dubliner Kapellmeister, war als junger Mann mit seiner Familie nach Stuttgart übergesiedelt und hatte schließlich auch eine Stelle als herzoglicher Hofmusikus bekommen. 1682 ist er in der dortigen Kapelle nachweisbar. Näheres über die Umstände, die ihn nach Ansbach führten, melden die Akten nicht. Jedenfalls befindet er sich im Jahre 1683 an Johann Friedrichs Hof, wo er täglich mit den Geigern Übungen in der französischen Manier abhält. Wir bringen eine Eingabe Johann Adreas Mayer's[1]) der diese Tatsache zugrunde liegt.

»Durchleüchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr.

Von Eu: Hochfürstl: Durchl: Capellmeistern, Johann Georg Cunradi, habe mit mehrerm verstanden, welcher maßen in Hochfürstl: haußhoffmeisterey jhme intimiret worden, Dero Sümbtl: Jnstrumental Musicanten (:worunter auch ich meines wenigen Orts begriffen:) anzudeuten, daß das Exercitium wegen der Französischen manier, so der junge Cusser von Stuttgart vorgeschlagen, nunmehro würcklich und zwar alltäglich vorgenommen werden solle.

Nun contestire zuförderist, daß, Eu: Hochfürstl: Durchl: zu gnädigstem belieben oder gefallen, etwas annehmen oder erlernen zukönnen, ich vor meine höchste Schuldigkeit erachte:

Nachdeme aber gnädigster Fürst und Herr, ich meine wenige wißenschafft in der violin, bey dem kayßerl: hoff zu Wien, wie bekant, von einem solchen Meister dergleichen wenig in der welt zufinden[2]), mit ziemlichen spesen, erlernet, auch Eu: Hochfürstl: Durchl: biß dahero mit meiner wenigen persohn, hoffentlich in gnaden zufrieden gewesen, gestalten dieselbe bey Ein- und Anderer frembden herrschafft hohen anwesenheit, mich mit einem solo unterthänigst hören zulaßen, selbsten vielmahls gnädigsten befehl ertheilt; dahingegen so ich diesen ganz kurzen strich annehmen — ich nicht allein ein künstliches solo zuspielen, gänzlich unterlaßen müste, sondern auch zu kirchen- und andern vocal-sachen nichts saubers mehr

1) Nr. 348a. 2) Vermutlich Johann Heinrich Schmelzer.

mitmachen könte, über das, ich dieses täglichen Exercitij wegen, der mir gnädigst anvertrauten Canzlistenstelle, wenig abwartten könte, da ich dann bey hochfürstl: Canzley wegen der häuffigen laborum nicht allein mit scheelen Augen angesehen — sondern auch die selbiger zeit fallende accidentien, mir sobalden weggezogen würden:

Alß gelanget an Eu: Hochfürstl: Durchl: hiemit mein unterthänigstes bitten, Sie wollen gnädigst geruhen, in ansehung iezt angeregter wahrhafftiger motiven, die gnädigste verordnung thun zulaßen, damit ich von solchen Französischen bande (:gleich wie der violist Murrer zu Stuttgart, welcher auch zu Wien bey meinem Meister gelernet, exempt gewesen:) befreyet bleiben — und mithin mich in solo und andern künstlichen sachen desto qualificirter machen möge; Jm Fall aber Eu: Hochfürstl: Durchl: in dieß meine unterthänigste bitt, wider verhoffen gnädigst nicht consentiren wolten, sondern dero gnädigste intention wäre, mich iederzeit in Französischen sachen mit gebrauchen zulaßen; So lebe der unterthänigsten hoffnung, und wäre hiemit mein gehorsamstes anlangen, dieselbe wollen nicht zulaßen, daß ich deß Cussers Exercitij wegen, von besuchung der Canzley abgehalten werden — sondern meine verrichtungen daselbst, außer denen herrschafftl: uffwarttungen, ohngehintert vorstehen dörffte: wie ich dann nicht zweiffle, Eu: Hochfürstl: Durchl: werden mein unterthänigstes absehen hierinnen gnädigst billichen, und meine gehorsambste bitt in hochfürstl: gnaden erhören, welch hohe gnade zu demeriren, ich mir lebenswührig angelegen seyn laßen werde,

Eu: Hochfürstl: Durchl:

Unterthänigst-gehorsambster
Joh: Andr: Mayer mpria.«

Noch im gleichen Jahre erreichte Cousser's Wirksamkeit ihr Ende. Am 8. Oktober wurden ihm auf seine »*Treshumble Requeste*« 50 Reichstaler »zu Recompens vnd abfertigung« angewiesen[1]). Cousser gehörte während seines Aufenthalts nicht der Kapelle an. Die vom 20. August des Jahres datierte Kapellliste nennt ihn nicht. Für die Biographie Cousser's ist die Episode insofern wichtig, als sie einen Beweis für die von Walther[2]) und Gerber[3]) gebrachte Mitteilung liefert, daß er sechs Jahre hindurch in Paris Schüler Lully's gewesen sei; zugleich zwingt sie, diesen Pariser Aufenthalt vor 1682 anzusetzen.

Um den dauernden Streitigkeiten der Musiker wegen der Verteilung der Akzidentien ein Ende zu machen — man wird hier hauptsächlich an die Trinkgelder auswärtiger Herrschaften denken müssen —, stellte Johann Friedrich am 20. August 1683 eine Liste[4]) auf, die den Anteil eines jeden regelte. Danach gebührten

dem Kapellmeister Johann Georg Counradi		1½ Teil
den Hofmusikern Johann Heinrich Christan	je	1 »
Paul Kellner	je	1 »
Johann Andreas Mayer	je	1 »
Georg Friedrich Künstel	je	1 »
Johann Christoph Halbmayer	je	1 »
Johann Fischer	je	1 »
dem Musikus, Trompeter und Aktor Seidlinger	je	1 »

1) Nr. 348a. 2) S. 189. 3) A. L. I. 309. — N. L. I. 805. 4) Nr. 348a.

Kellners zwei ältesten Töchtern nur von den Komödien je	1	Teil
dem Trompeter Christoph Bumhard	1/2	»
dem Musikus und Trompeter Johann Georg Abel nur von der Musik	1/2	»
Kellners dritter Tochter nur von den Komödien	1/2	»
den Kapellknaben Johann Wolfgang Wolf, Friedrich Weselius } je	1/2	»
den Stadtmusikanten Tondorff, Hans Paul } je	1/2	»
dem Thürmer Johann Paul Kircher	1/4	»
den Kapellknaben »eine Discretion«		
dem Kalkanten pro Reichstaler ein Kreuzer . . . . (=	1/90	»

Es ergibt sich aus diesem Verzeichnis, daß dem Markgrafen für seine musikalischen und musikdramatischen Aufführungen im ganzen 18 Personen außer den Kapellknaben zur Verfügung standen. Die drei Töchter Kellner's, der Kapellmeister Counradi, Christan und der Bassist Halbmayer sind die einzigen Sänger der Kapelle. Man mußte also in der Regel wohl von außerhalb Kräfte verschreiben, wollte man gesungene oder gesprochene Dramen aufführen. Gerade aus dem Jahre 1683 liegt über ein derartiges Gastspiel oder wenigstens über ein Gastspielangebot eine Nachricht vor. Am 25. Juni (neuen Stils) meldeten sich die Fürstlich-Eggenbergischen Hofkomödianten beim Markgrafen und bieten ihm ihre Dienste an. Durch den Tod des Schwiegervaters Johann Christians, Herzogs zu Crumau und Fürsts zu Eggenberg (in Böhmen), hatten sie nach achtjährigem Aufenthalt Urlaub nach auswärts bekommen. Aus einem beigefügten Verzeichnis [1]) läßt sich das Repertoire der Gesellschaft entnehmen.

Specification, der Newen Comœdien, welche wir, ausser den andern, so reisende Comœdianten agiren, bey vnß haben.

1. Der fall des weltschrökens Attila.
2. das 1^te Brüder Paar Romulus vnd Remus.
3. der grosse Pyrrhus.
4. der Assyrische Majestäts : Sclav.
5. das beneüdte glik.
6. die Entführung der Sabinerinnen.
7. die Ehrliche verrätherey.
8. die beständige Crisella.
9. der eyfersichtige libestyrann Tristifidus.
10. die beständige Pfaltzgräfin Genofeva.
11. die großmütige freundtschafft.
12. der Liebes wettstreit: oder Pharanges.
13: der grosse Kayser Conradus.
14. das gröste vngehewer.
15. die weisse mohrin.
16, 17 } — die mayestätische glickes vnd Liebes-Verwirrung : Zwey theil :
18: die verwechselte lieb.

1) Nr. 348a.

Ob Johann Friedrich die Dienste der Eggenberger angenommen hat, geht aus den Akten nicht hervor. In der Regel hat man sich mit einzelnen Sängern von außerhalb beholfen; so absolvierte z. B. 1682 Giovanni Angelo Vitali ein Gastspiel.

Die Mitglieder der Counradi'schen Kapelle sind uns zum Teil schon bekannt; über Kellner, Mayer, Künstel, Halbmayer, Wolf, Weselius, Kirchner und die Kellner'schen Töchter ist bereits gesprochen worden.

Johann Georg Counradi, bis dahin Kapellmeister in Öttingen, trat am 1. Januar 1683 sein neues Amt als Kapellmeister in Ansbach an. Erst zwei Monate später, am 1. März, erhielt er die eigentliche Bestallung; sie gewährte ihm 180 Gulden Gehalt, 20 fl. aus dem Almosenkasten, Offiziersspeisung, freie Wohnung, Exemptionsprivileg, Lichte, 12 Mees Brennholz, 6 Eimer Wein, 4 Sra. Korn vom Stift, 1 Sra. Korn vom Kastenamt und $1^1/_2$ Teile von den Akzidentien der Kapelle. Counradi wirkte bei den Aufführungen auch als Tenorist mit; einmal bittet er den Markgrafen um besseren Wein, weil der, den er geliefert bekam, ihm die Stimme verderbe. Gerade als Gesangskomponist hat er die bisher einzigen Spuren seiner Produktion hinterlassen: »*Paratum cor meum*«, à 9 ou 13, 4 Strom. Fag. CATB con Cap. (D) und »Undt alß der Tag der Pfingsten erfüllet war«, à 10 ou 15, 5 Strom. CCATB con Cap. à 5. (D); beides in der Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg (777 und 929)[1]. Der Erbprinz Christian Albrecht, Johann Friedrichs Bruder (geb. 1675), war sein Schüler. Counradi blieb dreieinhalb Jahr Kapellmeister in Ansbach. Am 1. Juli 1686 erhielt er seine Entlassung. Es sollte aber noch zu einem Nachspiel kommen. Zuerst meldete sich die Markgräfliche Rentei und zeigte an, daß er noch 39 fl. 28 x. für Vorschüsse und 19 fl. 5 x. 3 Pf. dem Brauhaus schuldete. Es hing vielleicht damit zusammen, daß Counradi nach erhaltenem Abschied nicht Ansbach verließ, sondern noch bis zum nächsten Frühjahr blieb. Wenige Tage vor seiner Abreise lief eine Eingabe des »Notarij und K: L: Procuratoris« Halbmayer und des »Cammer-Cancellisten« J. A. Mayer ein, die den gewesenen Kapellmeister der Hinterziehung von Musikalien bezichtigte und — nebenbei — der Weigerung, dem Halbmayer schuldige Notarsgebühren zu bezahlen. Counradi mußte daraufhin 20 Stück eigener Musikalien als Pfand hinterlassen. Am 22. März morgens reiste er ab, um seine neue Stellung als Kapellmeister in Römhild anzutreten[2], wo Herzog Heinrich eine kleine aber gute Kammermusik nebst Oper hielt[3]. 1690 ging er von dort nach Hamburg und schrieb als Kapell-

---

1) Vgl. Max Seiffert, Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit, Sammelb. d. IMG., IX, S. 603. 2) Nr. 348a.

3) G. Jacob, Heinrich, Herzog von Römhild 1676—1710 (Schriften des Vereins für Sachsen-Meiningische Geschichte und Landeskunde, 21. Heft), S. 48ff.

meister der Oper neun Bühnenwerke, deren fließende Kantabilität Mattheson rühmte [1]).

Johann Heinrich Christan, Altist und Geiger, wird noch im nächsten Jahre bei Gelegenheit einer Zulage genannt, die ihm am 4. Januar gewährt wurde (20 Reichstaler und 2 Sra. Korn) [2]). Im Februar dieses Jahres wirkt er als Göttin der Beständigkeit in »Die über alle Tugenden triumphierende Tugend der Beständigkeit« am Heidelberger Hofe mit, ist aber noch in ansbachischen Diensten [3]). 1692 wird er Ratskapellmeister in Frankfurt a. M. und stirbt im Dezember 1711 [4]).

Johann Fischer (Vischer), ein Augsburger, hatte sich am 27. April 1683 um eine Stelle als Komponist und Geiger beworben; der Tanzmeister Sancy sollte seine Beherrschung der französischen Manier im Violinspiel und Paul Kellner seine kompositorischen Fähigkeiten bezeugen [5]). Er ist ohne Zweifel identisch mit dem von Eitner [6]) als Johann III. Fischer bezeichneten späteren Schweriner Kapellmeister. Er war um 1650 geboren in Schwaben, ging in jungen Jahren nach Paris, wo er unter Lully Notist war, trat, nach Deutschland zurückgekehrt, in die Stuttgarter Kapelle ein —, vor 1674 jedenfalls, da er noch die Bekanntschaft Kellner's gemacht hatte — und kam 1681 zu den Barfüßern nach Augsburg. Nach Ansbach wird er Kapellmeister am kurländischen Hof in Mitau; 1701—1703 ist er Konzertmeister mit dem Kapellmeistertitel in Schwerin; endlich, nachdem er in Kopenhagen, abermals Schwerin, Stralsund, Stettin und Stockholm gewirkt hatte, endet er um 1721 im Alter von 70 Jahren am Markgräflichen Hof in Schwedt a. O. Er hat viel Kompositionen hinterlassen, hauptsächlich Lieder und Suiten.

Über den Musikus, Trompeter und Aktor Christian Ferdinand Seidlinger, den Trompeter Johann Christoph Bumhard und den Musikus und Trompeter Johann Georg Abel wissen wir nichts Näheres. Zu Hans Paul, dem Stadtmusikus, ist zu bemerken, daß er sicher mit dem Stadtmusikus Johann Paul Kirchner dem Älteren identisch ist; der öfters vorkommende Unterscheidungszusatz setzt einen jüngeren Kirchner voraus; dieser ist der Türmer, in dem wir vermutlich den Sohn des Stadtmusikanten zu sehen haben.

An Bewerbungen und Empfehlungen aus diesen Jahren sind die folgenden zu verzeichnen:

Am 24. Juni 1683 bewarb sich Johann Ignatz Wolfwieser um die Organistenstelle [7]). Man kennt ihn als Lehrer des Knabenchors an der Münchner Hofkapelle; er hatte dort Ende 1668 seinen Abschied genommen [8]).

---

1) Eitner, III, S. 29f. 2) Nr. 348a.

3) Fr. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898, S. 44. 4) Valentin a. a. O. S. 216—221.

5) Nr. 348a. 6) III, S. 464f. 7) Nr. 348a. 8) X, S. 296.

Am 7. Mai 1685 sucht Felix Friedrich Magg aus Stuttgart um einen Dienst bei der »französischen Musik« nach; er gibt an, seit 1670 französische und englische Opera komponiert zu haben. Ein Musicus instrumentalis Christian Friedrich Widt wird am 5. Januar 1686 vom Pfalzgrafen empfohlen, der ihn wegen Platzmangels in seiner Kapelle nicht selbst unterbringen kann. Er ist der gewöhnlich Witt geschriebene spätere Gothaer Hoforganist und Kapellmeister.

Undatiert ist die Bewerbung des Instrumentisten Achatius Kasimir Hültz[1]), der unter den Komponisten der Heiligen Psalmen Johann Christoph Arnschwanger's (Nürnberg 1680) vertreten ist.

Mit dem Tode Markgraf Johann Friedrichs, der bereits am 22. März 1686 im 32. Lebensjahre starb, und mit dem Weggang Counradi's schließt das erste Kapitel der Ansbacher Kapellgeschichte. Auf die französische Richtung dieser Zeit folgt die italienische des Markgrafen Georg Friedrich, der Torelli und Pistocchi zu seinen Musikern zählte. Dieses zweite Kapitel soll hier nicht behandelt werden. Trotzdem sei es gestattet, an dieser Stelle einige Paralipomena anzuschließen, die einem späteren Bearbeiter dieser Epoche von Nutzen sein könnten.

1694, 24. Juli: Bestallung der Brüder Martin, Michael und Jobst Stollberg als Hautboisten mit 40 Reichstalern und Trompeterlivree[2]).

1699, 29. Oktober: Bestallung des Hofratskanzlisten Andreas Hoppe als Hofmusikus mit 200 Talern alles in allem[3]).

1704, 3. Januar: Bestätigung Johann Wolfgang Wolf's mit 200 Rheinischen Gulden, 2 Maas Bier täglich und 2 Laib Brot[4]).

21. März: Bestätigung des Altisten, Kammer- und Kapellmusikus Georg Heinrich Bümler mit 500 Gulden und dem Rang unmittelbar hinter dem Hochfürstlichen Registrator. Gerber I gibt eine ausführliche Biographie von ihm[5]).

27. November: Die Hautboisten Erdmann und Hummel erhalten Zulagen[6]).

1705, 10. Januar: Bestallung des Hautboisten Johann Kayser mit gleicher Besoldung wie Erdmann und Hummel[7]).

9. Mai: Bestallung des ehemaligen Kapellknaben Georg Jakob Bößwill(ibald) als Diskantist mit 100 Rth.[8]).

24. Juni: Bestallung Johann Christoph Leo's als Hoforgelbauer

---

1) Nr. 348a. Vgl. Max Seiffert, Nürnberger Meister der 2. Hälfte des 17. Jahrh. (Denkmäler d. Tonkunst i. Bayern, VI[1], Vorwort S. XVII, XXII).

2) Nr. 396b. 3) Ebenda. 4) Nr. 433.

5) Nr. 433. 6) Ebenda. 7) Ebenda.

8) Ebenda. Er tritt in Berlin im Dezember 1708 als »Teronbazes, ein junger persischer Prinz« in Augustin Reinhard Stricker's Oper »*Alexander und Roxanens Heirath*« auf, die zur Feier der Vermählung König Friedrichs I. von Preußen mit seiner dritten Gemahlin Sophie Louise aufgeführt wurde. (L. Schneider, Geschichte der Oper und des kgl. Opernhauses in Berlin, S. 31).

und Inspektor aller Orgelwerke in der Markgrafschaft. Es handelt sich um den jüngeren J. Chr. Leo [1]).

1706, 18. Dezember: Gesuch der Frau Katharina Stollberg um Wiederanstellung ihres wegen schlechter Führung entlassenen Mannes, des Fagottisten Jobst Stollberg [2]).

1707, 3. Februar: Ernennung des ältesten Hautboisten Johann Friedrich Hummel zum Hof- und Kapellmusikus mit gleichem Sold wie vorher, aber 50 Rth. statt der Livree [3]). Der von Apell 1720 in Kassel und von Gerber [4]) 1746 in Ansbach verzeichnete Oboist gleichen Namens mag ein Sohn von ihm sein; daß er selbst mit ihm identisch sein sollte, wird durch den Titel »Aeltester Hautboist« unwahrscheinlich gemacht.

5. Juli: Wiederanstellung des Fagottisten Jobst Stollberg [5]).

1708, 1. Mai: Bestallung des Bockpfeifers Leonhard Groshäußer [6]).

3. Juli: Bestallung des Hofmusikus Kaspar Schweizelsperger aus Stuttgart mit 200 Rth. jährlich [7]). Man kennt von ihm 6 Ouverturen und eine in Durlach aufgeführte Oper »*Die romantische Lucretia*« (1715) [8]).

8. Oktober: Bestallung der Bayreuther Hautboisten Adolf Limppach und Georg Friedrich Clauß mit gleichem Gehalt wie die andern [9]).

Ohne Datum, unter Akten aus dem Jahre 1700: Gesuch um Bestallung der Feldhornisten Jakob Hofmann und Georg Heerdegen, die vor zwei Monaten mit einer Besoldung von 100 Rth. von Wolf zur Kapelle gezogen worden sind [10]).

Elias Ammerbach.

Von

G. Wustmann.

(Leipzig.) [11])

Wenn auch die Bedeutung Elias Ammerbach's als Komponist und »Kontrapunktist« jetzt wohl nicht mehr so hoch geschätzt wird wie in früherer Zeit, so nimmt er doch immer noch durch seine Tabulaturbücher von 1571 und 1575 und als der namhafteste Organist, der vor Johann Sebastian Bach an der Orgel der Leipziger Thomaskirche gesessen hat, die Teilnahme des Musikhistorikers in besonderem Maße in Anspruch. Leider ist aber bis jetzt über sein Leben fast nichts bekannt gewesen. Donner (in der Allgemeinen

1) Ebenda. 2) Nr. 440. 3) Ebenda. 4) A. L. I. 674.
5) Nr. 440. 6) Nr. 444. 7) Ebenda.
8) Walther, S. 560f. — Eitner, IX, Nr. 109. 9) Nr. 444. 10) Nr. 408.

11) Die folgenden Zeilen waren schon vor einigen Monaten abgesetzt, um in der Zeitschrift der IMG. zu erscheinen, was aus äußeren Gründen sich aber nicht ermöglichen ließ. Obwohl sie inzwischen in der neuesten Auflage von W.'s »Aus Leipzigs Vergangenheit« zum Druck gelangt sind, werden sie als eine Art von Selbstanzeige unsern Lesern nicht unwillkommen sein. (Anm. d. Red.)

Deutschen Biographie) weiß — auf Grund der beiden Tabulaturbücher — nur anzugeben, daß er 1571 und 1575 Organist an der Thomaskirche gewesen sei, und Eitner (im Quellenlexikon) nennt das Jahr 1560 als das seiner Anstellung in Leipzig, das er aber auch nur aus der Vorrede zu der Tabulatur von 1571 geschlossen hat, und gibt seinen Todestag, den er jedenfalls dem Leipziger Leichenbuche entnommen hat. So werden die nachfolgenden Mitteilungen, die meist aus den Leipziger Ratsbüchern, Schöffenbüchern und Stadtrechnungen, Kirchenbüchern und Kirchenrechnungen stammen, willkommen sein. Bringen sie auch nur Äußerlichkeiten, so geben sie doch ein paar Züge zu dem Lebensbilde des Mannes, dem Bilde eines Musikantenlebens voll Leichtsinn, Not und Sorgen.

Elias Nikolaus Ammerbach stammte aus Naumburg. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Da er aber 1548 die Leipziger Universität bezog (immatrikuliert im Winterhalbjahr 1548—1549), so wird er etwa 1530 geboren gewesen sein. Sonst wissen wir über seinen weiteren Lebensgang nur das, was er selbst in der Vorrede zu seiner Orgeltabulatur von 1571 schreibt: daß er »von Jugend auf, ja von Natur, ein sonderliche Lust und Liebe, Anmutung und *inclination*« zur Musik gehabt habe, und um »etwas gründlichs und fürtrefflichs« darin zu lernen, habe er sich »in fremde Land zu fürtrefflichen Meistern begeben, auch viel darüber versucht, erlitten und ausgestanden«. Sein Amt als Organist an der Thomaskirche trat er zu Neujahr 1561 an. Er muß aber schon vorher ein paar Jahre ständig in Leipzig gelebt haben und hier tätig gewesen sein, denn schon zu Neujahr 1559 hat er sich hier mit Eva, einer Tochter des Gürtlers Jakob Reckhals am Thomaskirchhofe, verheiratet. Er scheint auch schon die letzten Monate des Jahres 1560 den Organistendienst versehen zu haben, denn sein Amtsvorgänger, Sebastian Litze (oder Lutze), starb im letzten Viertel des Jahres 1560, und Ammerbach selbst schreibt in der erwähnten Vorrede, die vom 20. September 1571 datiert ist, daß er den Orgeldienst nun »elf Jahr« verwalte. Er wird also gleich nach Lutze's Tod zunächst zur Aushilfe angenommen und dann zu Neujahr 1561 endgiltig angestellt worden sein.

Als 1564 sein Schwiegervater Reckhals gestorben war, übernahm er von den Erben die beiden nebeneinander »hinter S. Thomas Chor« gelegenen Häuser seines Schwiegervaters, das eine im März 1564 für 250, das andere im November 1564 für 1200 Gulden. Zu diesem Zweck erwarb er am 17. März 1564 das Bürgerrecht. Bei Übernahme des größeren Hauses verpflichtete er sich, seine Schwiegermutter zu sich zu nehmen »und ihr die Kost, so gut es ihm Gott mit seinem Weibe und Kinde bescheeret, zu geben«, sie auch das Handwerk ihres verstorbenen Mannes »im Gewölbe« treiben zu lassen. Er entzweite sich aber bald mit ihr, verkaufte im November 1566 das größere und im Oktober 1568 auch das kleinere Haus wieder und kaufte sich statt dessen für 400 Gulden eines der zwanzig kleinen Häuser, die der Rat 1545 nach dem Abbruch des Barfüßerklosters rings um die Barfüßerkirche erbaut hatte, das bisher sein Schwager Johannes Reckhals besessen hatte, und zog dorthin. Darauf verklagte ihn die Schwiegermutter, und er wurde verurteilt, ihr jährlich 12 Gulden für Wohnung und Kost zu zahlen, die sie, »alle Quartal 3 Gulden, von seiner Besoldung von den Herren Einnehmern empfahen« sollte. Er zahlte jedoch ihr und den andern Erben ihre Forderungen heraus und wurde so der lästigen Verpflichtung ledig. Nach dem Tode seiner Frau (Juni 1573?) verheiratete er sich schon zu Ostern 1574 wieder mit Lukrezia, einer hinterlassenen Tochter des Dr. med. Kaspar

Kegler — der alte Reckhals war Vormund von Kegler's Kindern gewesen —, und als auch diese schon bald darauf wieder starb, im Oktober 1576 zum dritten Male mit Martha Stein, der Tochter eines Pegauer Bürgers.

Bei seinem Amtsantritt erhielt Ammerbach dieselbe Besoldung wie sein Vorgänger, vierteljährlich $17^1/_2$ Gulden. Anfang 1567 aber wurden ihm jährlich 12 Gulden »Hauszins« zugelegt, so daß er nun jedes Vierteljahr $20^1/_2$ Gulden bekam. Trotzdem war er fortwährend in Geldnot. Immer ist er der erste oder einer der ersten, die aufs Rathaus kommen, ihr Quartalgeld zu holen, und wiederholt läßt er es sich auf das nächste Quartal vorausgeben, was sonst gar nicht üblich war. Freilich hatte er mancherlei Schulden abzutragen und Schuldzinsen zu bezahlen. Im Mai 1565 hatte er 200 Gulden Mündelgelder auf drei Jahre auf sein Haus genommen. Dem Rate mußte er jedes Jahr 5 Gulden Zinsen zahlen für 100 Gulden, die ihm dieser schon auf die Häuser am Thomaskirchhof geliehen und dann 1568 auf das Haus am Barfüßerkirchhof übertragen hatte. Als er dem Rate seine Orgeltabulatur gewidmet hatte, erhielt er dafür (27. Sept. 1571) 15 Taler »zur Verehrung«. Nach dem Tode seiner ersten Frau half ihm der Rat (3. Juli 1573) mit 6 Talern aus »zu Verrichtung etlicher Ausgaben, weil er sonsten wenig Zugangs hat«, schoß ihm auch wieder sein nächstes Quartalgeld vor. 1581 geriet er in eine weitere Schuld beim Rate: Kurfürst August hatte ihm 1578 150 Taler zur Anschaffung eines Instrumentes — wohl eines Positivs — geliehen, worauf er noch 70 Taler abzuzahlen hatte. Um die Schuld vollends abzustoßen, ließ er sich die 70 Taler vom Rate geben und verpflichtete sich, sich dafür jedes Quartal 5 Gulden von seiner Besoldung abziehen zu lassen. 1582 mußte er vom Johannishospital 50 Gulden auf sein Haus nehmen. Obwohl er dann und wann ein Trinkgeld vom Rate bekam, wenn er eine Orgel besichtigt hatte oder, wie 1580, »aus Gutwilligkeit zu Steuer« 6 Gulden erhielt »wegen der Blasbälge im Wesen zu halten«, oder ihm auf seine Bitte ein paar Taler zu Weihnachten oder zu Neujahr geschenkt wurden, kam er doch aus der Geldnot nicht heraus. Nachdem ihm der Rat Anfang August 1588 »auf sein fleißiges Suppliciren« noch einmal 10 Gulden geschenkt hatte, wurde ihm endlich vom vierten Quartal 1588 an sein Gehalt auf 100 Gulden jährlich erhöht. Doch auch damit war ihm nicht geholfen. Am 1. April 1590 borgte er vom Rate 50 Gulden auf ein Jahr »zu Bezahlung etlicher notdrängender Schulden«, im Juni 1591 borgte seine Tochter Marie, weil sie heiraten wollte, 40 Gulden vom Rate »zu Verrichtung ihrer Hochzeit« und verpfändete dagegen ihr auf des Vaters Hause stehendes Mutterteil. 1592 bezahlte der Rat gar einmal 20 Groschen »dem Schneider von Elias Ammerbach's Kleid zu machen«! 1593 wurde er endlich, wohl weil er gar nicht zu wirtschaften verstand, auf Wochenlohn gesetzt: er erhielt nun wöchentlich 2 Gulden Besoldung. Nachdem er schon früher ein paarmal wegen Krankheit kurze Zeit hatte vertreten werden müssen, mußte er im April 1595 — doch wohl auch wegen Krankheit — vom Amte zurücktreten. Bis in den Oktober bekam er noch seine volle Besoldung fort, dann bezog er nur noch 1 Gulden wöchentlich Ruhegehalt. Im Januar 1597 ist er gestorben; nach dem Leichenbuche wurde am 29. Januar 1597 »der alte Organist zu S. Thomas« begraben.

Er hinterließ eine Witwe und fünf unmündige Kinder aus seiner dritten Ehe. Die Witwe erhielt noch bis Mitte des Jahres 1598 vierteljährlich 1 Gulden Gnadengehalt, auch bezahlte der Rat für einen Sohn bei dem Rektor der Nikolaischule Mgr. Heiligmeier das Schulgeld. Das Haus ver-

kaufte die Familie schon Anfang Juni 1597 für 500 Gulden. 200 Gulden, die der Rat darauf stehen hatte, erklärte sich dieser bereit noch zwei Jahre darauf stehen zu lassen. Das Organistenamt war schon im Mai 1595 an Andreas Düben übergegangen, der bis dahin in Wurzen Organist gewesen war. Eine stadtbekannte Persönlichkeit scheint Ammerbach trotz seiner 35 Amtsjahre in dem doch so kleinen Leipzig jener Zeit nicht gewesen zu sein. Wie er bei seinem ersten Auftauchen in den Stadtrechnungen als Elias Hammerbach erscheint, so in den Ratsbüchern schon wenige Monate nach seinem Tode als Elias — Auerbach. Der Name des berühmten Leipziger Weinkellers war dem Stadtschreiber geläufiger als der des alten Thomasorganisten.

Noch einige Bemerkungen zu Fasch.

Von

Arno Werner.

(Bitterfeld.)

Im Bach-Jahrbuch 1907 (S. 179) habe ich nur nebenbei und in der Möglichkeitsform die Bemerkung ausgesprochen, es möchte Fasch nicht leicht geworden sein, die Geburtstagskomposition aufzuführen, die Bach 1722 dem Zerbster Fürsten widmete. Das gab Herrn Engelke Veranlassung[1]), sich zum Ehrenretter Fasch's aufzuwerfen und mit scharfen Worten an meinen »Mitteilungen« Kritik zu üben. Ich habe folgendes darauf zu entgegnen:

Herr Engelke sagt: »Erstens ist es zweifelhaft, ob die beiden sich je persönlich begegnet sind«. Das ist von mir auch nicht behauptet worden. Übrigens gibt E. gleich darauf zu, daß eine persönliche Begegnung wohl möglich gewesen sei.

Der Verfasser bezeichnet die Nachricht von der Geburtstagskomposition von Bach überhaupt als Irrtum. H. Wäschke hat inzwischen[2]) bereits gezeigt, wie sehr sich E. in diesem Punkte geirrt hat.

E. schreibt:

»Ein genauer Blick in das Verzeichnis hätte W. belehren können, daß Bach dies Schicksal« — im Verzeichnis zu fehlen — »mit Graupner, Hasse, Walther, K. H. Graun u. a. teilt. Gerade das Verzeichnis zeigt, wie neidlos Fasch bei der Auswahl der aufzuführenden Werke verfuhr, wie er sich selbst bescheiden im Hintergrunde hielt; denn daß er nur 3 Violinkonzerte und 3 Trios bis 1743 geschrieben haben sollte, wird angesichts der großen Zahl der erhaltenen doch niemand behaupten wollen.«

Durch diesen bestimmten Ausspruch E.'s veranlaßt, wandte ich mich an das Herzogliche Staatsarchiv in Zerbst, das mir folgendes bestätigte: In dem Katalog von 1743 führt Fasch von eignen Kompositionen auf: 7 Jahrgänge Kirchenmusiken, 12 Messen, 9 Apostelstücke, 69 Ouvertüren, 10 Violinkonzerte, 5 Konzerte für *Flauto traverso*, 4 Konzerte für Hautbois, 2 Konzerte für Fagott und Cembalo. Demnach weiß E. auch nicht, daß ein ganz stattlicher Rest dieser Kompositionen sich im Privatbesitz erhalten hat.

Angesichts der so wenig begründeten Ausführungen E.'s weise ich seine hämischen Bemerkungen als unangebracht zurück.

1) Sammelbände der IMG. X, S. 277f. 2) Sammelbände X, S. 633f.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

Notes d'ethnographie musicale.

La Musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada).

Par

Julien Tiersot.

(Paris.)

Ayant été, il y a quelques années (1905—06) appelé à passer plusieurs mois dans l'Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada), où l'Alliance française m' avait chargé de faire des conférences en diverses villes, je pensai que l'occasion serait favorable pour faire échange de connaissances avec ceux que j'allais visiter, et que, leur apportant des lumières, sans doute nouvelles pour eux, sur des questions relatives à l'histoire et aux traditions de notre art européen, il était juste, que je ne renvinsse en France qu'après m'être éclairé moi-même sur les particularités de même nature qui me seraient révélées dans leur propre pays. M. le Ministre de l'Instruction publique voulut bien s'intéresser à mon dessein, et me chargea d'une mission à l'effet de poursuivre dans l'Amérique du Nord mes études relatives à l'ethnographie musicale. C'est le résultat de cette enquête que (non sans quelques retards, principalement causés par la multiplicité des œuvres que les circonstances m'ont obligé d'entreprendre simultanément) je viens présentement offrir au public de la musicographie.

Point ne sera besoin, sans doute, de chercher à expliquer l'intérêt d'une étude de ce genre. Plus que jamais aujourd' hui la science musicale s'efforce d'étendre les bornes de son domaine. Naguère limité à quelques pays d'Europe et à un petit nombre de siècles, ce domaine s'agrandit chaque jour dans le temps et dans l'espace, et ce n'est plus une tentative nouvelle que chercher des sujets d'observation musicale ou dans l'Extrême Orient, ou chez les Arabes, ou parmi les peuples de l'Afrique ou de l'Océanie, alors qu'il y a à peine un demi-siècle qu'on eût fort surpris les gens en leur disant qu'il y avait d'autres musiques que celles de l'Italie, de l'Allemagne et de la France.

La grande Amérique, ouverte à l'ancien monde il n'y a guère plus de quatre siècles, et peuplée encore en certaines de ses parties des survivants de ses races indigènes, offre aux observations une matière considérable. Il est d'autant plus à propos de s'y livrer présentement qu'il n'y a qu'assez peu d'années que les Américains les ont commencées, et que les Européens ignorent encore à peu près complètement les résultats déjà acquis.

Les notes qui vont suivre seront une première tentative pour dissiper cette ignorance.

Ce sont en effet de simples notes, et nous ne songeons aucunement à faire œuvre définitive, moins encore à édifier un système. L'ethnographie est une science qui, avant de se constituer, a besoin de s'appuyer sur des observations nombreuses et renouvelées. Sans doute, il y a toujours des gens pressés qui tiennent à commencer par la fin, et prétendraient volontiers constituer une doctrine avant que les éléments de la connaissance aient été réunis. Nous n'imiterons pas ce travers, et nous bornerons à dire ici ce que nous avons vu: c'est, dans l'état actuel, ce qui peut être fait à la fois de plus prudent, de plus utile et de plus vrai.

I.

Avant d'entrer dans le détail du sujet, je pense qu'il sera intéressant de tracer à grands traits le tableau des quelques rares travaux précédemment accomplis.

Le premier renseignement que fournisse l'ordre chronologique n'est certes pas celui qu'on dira être de la moindre valeur: c'est Montaigne qui va nous le donner. Ayant consacré un chapitre (le trente et unième) de ses *Essais* aux «Cannibales», il a porté sa curiosité sur toutes les manifestations de l'esprit de ces hommes habitants d'un monde lointain et inconnu: leurs chants, émanation essentielle du génie de leur race, ne pouvaient le laisser indifférent. Il écrit d'après le témoignage «d'un homme qui avait demeuré dix ou douze ans en cet autre monde qui a esté descouvert en nostre siècle, en l'endroit où Vilegaignon print terre, qu'il surnomma la France antarctique»; et voici les détails qu'il donne sur les mœurs de ces indigènes:

«Toute la journée se passe à dancer», assure-t-il d'abord; et, parmi les objets de leur vie usuelle qui lui furent rapportés et dont il a fait collection, avec les vêtements, les meubles, les armes, il mentionne «de grandes cannes ouvertes par un bout, par le son desquelles ils soutiennent la cadence de leur dance». Mais il fait mieux encore: il va nous donner deux chansons, dont les textes, mis par lui en français, sont très vraisemblablement les premiers échantillons de la poésie lyrique américaine qui aient été connus en Europe.

Le premier de ces couplets est le chant d'un captif attendant le supplice: faisant allusion à leur commune coutume de manger la chair des ennemis vaincus, le condamné défie ceux qui l'ont surpris, les insultant par les souvenirs de la gloire de ses propres aïeux:

> «Ces muscles, cette chair et ces veines, ce sont les vostres, pauvres folz que vous estez; vous ne recognoissez pas que la substance des membres de vos ancestres s'y tient encore. Savourez les bien, vous y trouverez le goust de vostre propre chair.»

Puis c'est, dit Montaigne, un chanson amoureuse, — ou, plus vraisemblablement, une de ces chansons d'artisans dont nous retrouverons de nombreux vestiges dans la vie moderne: il y est parlé des peintures ou de broderies dont les modèles sont pris dans la nature ambiante et dans lesquelles les Indiens excellent encore aujourd'hui:

> «Couleuvre, arreste toy! Arreste toy, couleuvre, afin que ma sœur tire, sur le patron de ta peinture, la façon de l'ouvrage d'un riche cadeau que je puisse

donner à m'amie: ainsi soist en tout temps ta beauté et ta disposition préférée à tous les autres serpens.»

Ayant cité ces paroles, Montaigne déclare qu'elles ne révèlent aucune barbarie chez ceux qui les ont composées, mais sont au contraire «une imagination tout à fait Anacréontique». Il professe son estime pour la conception de la vie qui est celle de ces «Cannibales». «Mais quoi! conclut-il philosophiquement, ils ne portent point de hauts de chausses!»

La thèse soutenue par Montaigne est que, malgré des différences de couleur, de langage et d'habit, l'homme est le même partout. C'est au même principe que s'en réfère l'auteur de la deuxième citation que nous allons faire, d'après un écrivain postérieur d'un demi-siècle environ, le Père Mersenne.

Au livre troisième de son *Harmonie universelle* (1637), traitant des «Genres de musique», il énonce cette proposition:
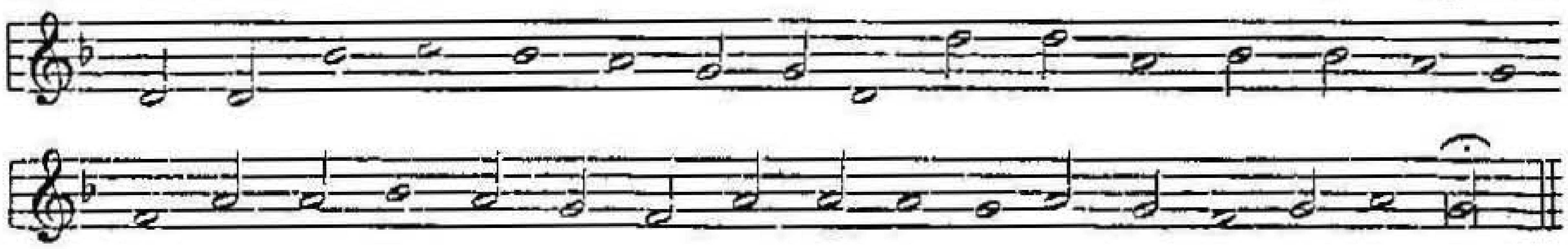
«A sçavair si les degrez diatoniques de la Musique sont plus naturels à l'homme, et plus aisez à chanter que ceux du genre Enharmonic, où il est monstré que le diatonique est le plus naturel de tous les Genres.»

Comme argument significatif à l'appui de son assertion, après avoir invoqué le témoignage des chants populaires européens, il en vient à celui des peuples d'Amérique:
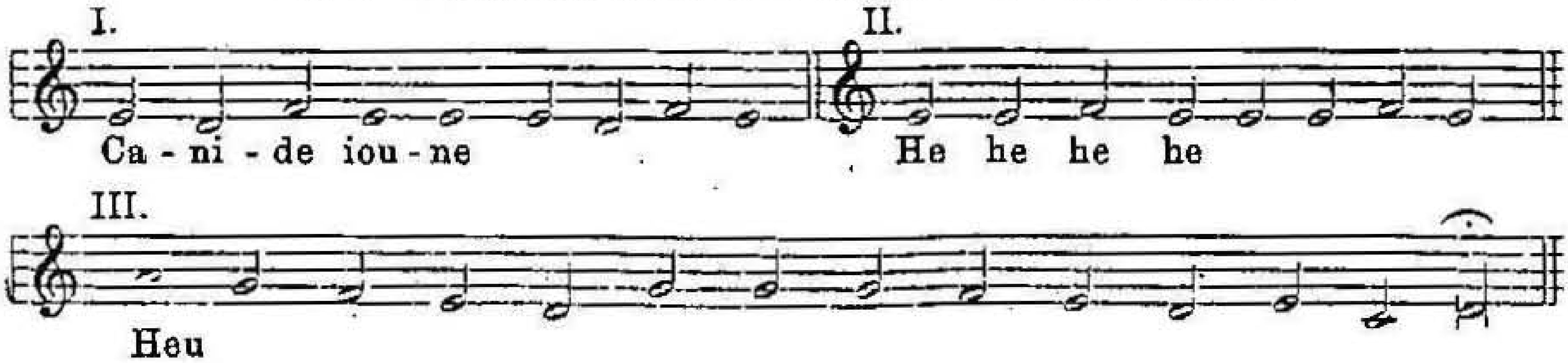
«L'on trouve par experience que les peuples qui n'ont point de musiciens parmy eux chantent le diatonique, comme l'on peut voir par ce chant des Canadois, dont ils usent souvent en dansant, comme à remarqué l'un des capitaines que le Roy y a envoyez.»

Et sans plus attendre, il note l'exemple annoncé de la «Chanson Canadoise», qu'il fait suivre presque immédiatement de trois «Chansons des Amériquains». De même que Montaigne avait fait connaître les premières poésies, de même les transcriptions de Mersenne sont les premiers échantillons de mélodies du Nouveau monde qui aient été publiés en Europe: il nous faut donc les reproduire aussi, dussions-nous n'avoir que peu de conclusions à en tirer pour une étude générale.

No. 1. **Chanson Canadoise,** d'ap. le **P. Mersenne,** *Harmonie universelle*, t. II, p. 148.



Nr. 2. **Trois Chans des Ameriquains,** même source.



J'ai, s'il faut l'avouer, grand peur que le capitaine du Roy n'ait pas rapporté d'Amérique des souvenirs musicaux très fidèles. Ses notations, sur-

tout la première, ne peuvent donner aucune idée du rythme, toujours si fortement marqué chez les Indiens, et l'intonation même n'a pas dû être reproduite de façon irréprochable, le mode grégorien dans lequel il enferme par force la mélopée étant étranger au génie modal des indigènes de l'Amérique. Le transcripteur s'est certainement laissé influencer par ses habitudes européennes. Les trois petites formules qui constituent la seconde notation sont, dans leur brièveté, plus originales: Mersenne dit qu'elles sont chantées chez les Topinamboux, qui les répètent chacune plusieurs fois; avec leurs paroles inarticulées, elles ont bien en effet l'allure des chants destinés à accompagner la danse des peuples sauvages.

Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*, Kiessewetter dans son livre sur la musique des Arabes, ont reproduit les notations du P. Mersenne, en ajoutant par endroits à l'intonation et au rythme des altérations, tout arbitraires, qui ne contribuent guère à rapprocher les mélodies de leurs formes authentiques et primitives. C'est à peu près tout ce qu'on a connu jusqu'à notre temps de la musique des indigènes de l'Amérique.

Au reste, comment des Européens du XVII^{e} et du XVIII^{e} siècles auraient-ils pu découvrir le sens d'une musique si différente de la leur, quand, chez eux, ils supportaient si malaisément le moindre changement à leurs habitudes, s'étonnant des différences de la musique italienne avec la musique française, du style de Rameau succédant à celui de Lulli, Pergolèse à Rameau, Gluck à Pergolèse, et ainsi de suite (faut-il l'avouer?) presque jusqu'à notre temps?

Quelle créance aurions-nous donc ainsi dans les rapports d'un P. Lafiteau, de la Compagnie de Jésus, qui, dans un livre paru à Paris en 1724: *Mœurs des sauvages amériquains comparées aux mœurs des premiers temps*, orné d'illustrations dans le faux goût antique du XVIII^{e} siècle, s'attarde à comparer les instruments de ces «sauvages amériquains» à ceux des Grecs, à décrire leurs tambours «qui répondent au tympanum» et sont des «machines sphériqnes semblables au rhombe», parle enfin de leurs «festins, chants et danses» dans le même style que s'il s'agissait des spectacles de la cour de France?

Un peu plus circonstanciée est la description du P. de Charlevoix, également de la compagnie de Jésus, dans son *Histoire de la Nouvelle-France, Journal d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale, adressé à M^{me} la Duchesse de Lesdiguières* (Paris, 1744, Tome troisième). Mais si les mœurs des indigènes piquent a curiosité de l'auteur, s'il ne la refuse même pas à leur art rudimentaire, il est manifeste que les formes ne lui inspirent que de la répulsion. Rendant compte des fêtes auxquelles il a assisté chez les Hurons en février 1721, il parle en ces termes de leurs chants et de leurs danses:

«Rien n'est moins divertissant». Je résume: les hommes sont assis à terre «comme des singes», sans aucun ordre; de temps en temps, l'un d'eux se lève, s'avance lentement au milieu de la place, en cadence, tourne la tête de côté et d'autre, et chante un air: tantôt c'est une chanson de guerre, tantôt une chanson de mort, quelquefois la représentation d'une attaque ou d'une surprise . . . Ils ne se sont pas encore avisés de mettre leurs amours en chant . . . Tandis qu'on chante, le «parterre» ne cesse point de battre la mesure, en tirant du fond de la poitrine un *Hé* qui ne varie point. «Les connaisseurs disent qu'ils ne perdent jamais la mesure; je m'en rapporte à eux», observe dédaigneusement l'auteur. Il continue:

«Quand l'on a fini, un autre prend sa place, et cela dure jusqu'à ce que l'assemblée les remercie . . . C'est une musique bien ennuyante et bien désagréable, du moins à en juger par ce que j'en ai vu. Des gosiers serrés, une monotonie continuelle, des airs qui ont toujours quelque chose de féroce ou de lugubre. Mais leur voix est tout autre quand ils chantent à l'église. Pour ce qui est des femmes, elles l'ont d'une douceur qui surprend; elles ont même beaucoup de goût et de disposition par la musique.»

Sous le peu de sympathie que révèlent ces lignes, on peut reconnaître une observation exacte: la description qu'on vient de lire pourrait s'appliquer aujourd'hui encore aux fêtes et aux chants des tribus indiennes qui ont conservé quelque chose de leurs mœurs primitives.

Plus tard, des écrivains — Chateaubriand dans *Atala*, Fenimore Cooper dans divers romans — se sont, dans les tableaux qu'ils ont tracés de la vie d'Amérique, inspirés des chants des sauvages pour en former des développements littéraires, parfois d'un beau caractère, et ayant pour base une observation exacte. Mais tout cela encore loin de la réalité pure, et la musique n'y tient aucune place.

A cet égard, l'ignorance des Européens est restée absolue jusque dans notre temps.

Nous avons vu que Kiessewetter n'avait su donner d'autres exemples de la musique des indigènes américains que ceux qu'il avait trouvés dans un livre vieux de deux siècles et plus. Fétis, dont les deux premiers livres de l'*Histoire générale de la musique* constituent une véritable étude d'ethnographie musicale (conjecturale trop souvent, et dont la tentative était prématurée), ne trouve à y reproduire que ces mêmes documents (non pas même en remontant à l'original, mais en adoptant les retouches plus qu'inutiles de Jean-Jacques Rousseau), auxquels il ajoute seulement un air rapporté de l'expédition polaire du Capitaine Franklin (1823), et un autre tiré du *Novus Orbis* de Jean de Laet (1633), — et rien de tout cela n'a ni intérêt, ni caractère, ni authenticité.

La meilleure étude (nous dirons volontiers la seule) qui, à notre époque, ait été consacrée en Europe à la musique des Indiens d'Amérique, est l'œuvre d'un Américain qui, étant venu en Allemagne où il étudia dans les Universités et les Conservatoires, soutint, devant l'Université de Leipzig, une thèse *Über die Musik der Nordamerikanischen Wilden*, imprimée, en 1882, à la librairie Breitkopf et Härtel. L'auteur est M. Théodore Baker. Il a tiré ses documents, d'abord d'observations personnelles qu'il lui fut donné de faire, en 1880, chez les Indiens Senecas, l'une des six tribus dont la fédération constituait jadis la nation de Iroquois, et dont quelques vestiges survivent encore dans l'ouest de l'Etat de New-York; il assista à leurs fêtes, et en rapporta une dizaine de chants. Il enrichit ensuite sa collection de documents qui lui furent communiqués à l'école d'Indiens de Carlisle (Pensylvanie), et de quelques notes prises à des sources diverses. Il composa de tout cela une étude dont la partie essentielle est la notation, qui semble fidèle, d'une quarantaine de chants indiens.

Nous devons encore à l'Allemagne une étude de M. C. Stumpf, *Lieder der Bellakula-Indianer*, parue dans le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* en 1886. Celle-ci est basée sur des observations que l'auteur put faire dans son pays même, à Halle, où était venue en 1885 une troupe de ces indigènes, originaires de la Colombie britannique. Plus tard le même auteur a donné au même périodique un article sous ce titre: *Phonographierte Indianermelodien*

(1892). Les tribus indiennes qui lui avaient fourni leur apport étaient les Passamaquoddy, habitants de l'Etat du Maine, et les Indiens Zuni, qui résident dans le Nouveau-Mexique. Ces deux écrits allemands ont, par l'étendue, moins d'importance que le précédent.

Des ouvrages d'ensemble, tels que Wallaschek, *Primitive music* (Londres, 1893), Heinrich Schütz, *Urgeschichte der Kultur* (Leipzig et Vienne, 1900), et le livre français de C. Grosse, *Les Débuts de l'art* (Paris, 1902) ne contiennent pour ainsi dire aucun renseignement sur la musique indigène américaine.

En France, enfin, rien encore n'a été consacré à ce sujet. Le seul travail en français que j'aie jamais lu sur lui est un article écrit et publié en Belgique: *Musique de Peaux Rouges*, par M. Mali (*Guide musical*, Bruxelles, 17 août 1902), résumant avec exactitude et compétence quelques études entreprises en Amérique, avec lesquelles nous n'allons pas tarder à faire plus intimement connaissance.

Tel est le résumé de ce que l'on sait présentement en Europe sur la musique des races indigènes de l'Amérique du Nord: c'est peu de chose, on le voit, et nous avons tout à apprendre.

En Amérique même, il n'y a pas longtemps que l'on a commencé d'entrevoir l'intérêt de cette question, portant cependant sur une partie de l'héritage national. Quelques études seulement lui ont été consacrées, quelques-unes faites avec une rare conscience, et j'eus l'occasion d'être témoin de l'élaboration de la plus récente (qui n'est pas la moins importante), dont il me fut donné d'avoir la primeur. Enfin j'ai moi-même, profitant d'heureuses coincidences, pu faire sur divers points du territoire américain des observations directes, par lesquelles je suis heureux d'enrichir la somme des connaissances acquises et d'ajouter mon apport à celui dont nous sommes redevables aux précédents chercheurs.

Avant d'aborder le compte-rendu de cette enquête, il importe d'en préciser exactement l'objet.

Tout d'abord, posons en principe qu'une étude ethnographique consacrée aux habitants de l'Amérique ne saurait viser les populations de race blanche, venues d'Europe et ne tenant au Nouveau monde que par une acclimatation relativement récente. A notre point de vue particulier, nous ne trouverions aucun intérêt à écouter leurs chants populaires, s'ils en ont, car ceux-ci ne pourraient être que de composition récente, ou de simples ressouvenirs des anciennes patries. Les Américains d'aujourd'hui sont une race essentiellement moderne, dont la vigueur juvénile n'aime pas s'attarder aux recommencements. En musique, ils ne sont intéressés que par les œuvres qui se parent des richesses de l'art moderne. Ils ont dû, jusqu'à présent, faire venir ces œuvres d'Europe; mais qui nous dit si, dans un avenir peut-être prochain, ils n'en créeront pas eux-mêmns qui répondront directement à leur propre idéal? En tout cas, tout cela est fort éloigné des productions primitives et spontanées qui seules appartiennent au domaine de l'ethnographie.

Les seuls indigènes du continent américain sont les Indiens. Refoulés loin des contrées florissantes où ils habitaient jadis, ils vivent maintenant, races décimées et presque éteintes, dans les «réserves» que l'Etat leur concède loin des villes et des centres de civilisation. Mais, passionnément attachés aux souvenirs de leur gloire passée, ils n'ont eu garde de laisser tomber en oubli ce qui constitue leur principale originalité: il est donc

possible de faire auprès d'eux des observations intéressantes sur les mœurs et traditions de toute nature, et, particulièrement, sur leurs chants.

Enfin il est, dans les Etats du Sud, une autre population qui n'est pas plus autochtone que celle des blancs: les nègres, importés d'Afrique, comme ceux-ci viennent d'Europe. Ils constituent cependant une race assez particulière pour que nous devions leur faire place dans cette étude. Ils représentent, pourrait-on dire, au regard des blancs, dont ils furent longtemps esclaves et qui ont conservé sur eux une supériorité qui ne saurait être niée, une couche sociale toute différente, et pourraient être assimilés aux classes populaires en Europe par rapport aux classes cultivées, celles-ci en possession d'un art savant et riche, les premières ne connaissant de manifestations de même nature que sous la forme des primitives chansons.

Mon itinéraire m'ayant conduit à évoluer dans la zone qui, du nord au sud, va du Canada (Montréal, Québec) au Golfe du Mexique (Louisiane), et, de l'est à l'ouest, comprend la région des côtes de l'Atlantique à la rive occidentale des grands lacs (Chicago, Milwauke) et au Mississipi (Saint Louis, Nouvelle Orléans), j'ai parcouru ainsi, avec toutes les grandes villes américaines, les contrées les plus variées, et étendu mes investigations sur les objets les plus divers. Il importe peu à l'exactitude du compte-rendu que je suiva l'ordre chronologique du voyage; mieux vaudra procéder par régions successives, en épuisant d'une seule fois toutes les observations que j'ai pu faire dans chacune en divers séjours. Je suivrai donc la direction générale nord-sud, et commencerai par exposer les résultats de mon enquête au Canada.

II.

«Nouvelle France»! Nom que les vieux Canadiens, descendants des premiers colonisateurs et fidèles au souvenir, aiment toujours à donner à leur patrie américaine! Et c'est la plus heureuse impression que puisse ressentir un Français, de se retrouver, si loin, en un milieu tel qu'il peut avoir l'illusion d'être «chez lui», de voyager dans une province de la vraie France. Les anciennes traditions y sont si précieusement et si sûrement conservées qu'un éminent écrivain, M. Ernest Gagnon, a pu, il y a déjà près de quarante ans, constituer un recueil de chansons populaires du Canada qui reste un des meilleurs documents dont nous puissions disposer pour l'étude de la chanson populaire française. Moi-même, pendant la durée d'un trop court séjour (qui n'avait pas cette recherche pour objet), j'en ai entendu et noté un certain nombre: cela fut d'autant plus facile qu'au Canada la chanson populaire n'est pas considérée comme le domaine exclusif des basses classes, mais comme une espèce de richesse d'art national; de sorte qu'il n'est pas nécessaire de l'aller chercher dans les campagnes, de l'arracher de la bouche des paysans; mais elle est tenue en si grande estime dans les classes élevées que j'ai pu la retrouver, toute vivante encore, dans la mémoire de médecins, de magistrats, de professeurs, de dames de Montréal et de Québec, tout comme dans celle des bucherons et des fermiers de Beauharnois, village où il me fut donné d'en entendre et d'en noter pendant une journée dont, à cause du résultat de la recherche aussi bien que de la cordialité de l'accueil, je garderai un long souvenir.

Il me serait donc facile d'enrichir la documentation de ce rapport, consacré à la musique des indigènes d'Amérique, par des chansons populaires françaises, car j'en ai rapporté du Canada toute une collection d'inédites et

de la meilleure conservation. Mais comme ce n'est pas pour cela que j'ai passé l'Océan, je réserve pour d'autres publications les trouvailles que j'ai pu faire dans ce domaine, et m'en tiens, pour l'instant, à la musique des Indiens.

A ce point de vue encore, le Canada est un pays précieux, car il a donné asile à un grand nombre de Peaux-rouges, épaves d'anciennes tribus refoulées, à des époques diverses, hors des frontières de la République des Etats-Unis. En outre (et ceci est fort à propos pour le voyageur) il est possible d'entrer en communication avec ces indigènes sans avoir la peine d'aucun déplacement, car les deux principales villes du Canada français, Montréal et Québec, ont à leurs portes, dans leur banlieue, pourait-on dire, deux villages qui sont les principales «réserves» des Indiens de la contrée: Caughnawaga, peuplé d'Iroquois, et cet autre, dont le nom évoque bien plutôt des souvenirs d'Europe: Lorette, où habitent pêle-mêle les derniers débris des Hurons et de quelques autres tribus dont les représentants vont s'éteignant de jour en jour: Maléchites, Micmacs, Abénakis.

Il serait imprudent, disons-le sans plus attendre, de s'imaginer qu'on doit retrouver dans ces villages le spectacle des âges primitifs. La vie moderne a étendu ses exigences et ses conventions jusque chez ces sauvages. N'étaient certaines particularités de leur physionomie et la couleur plus foncée de leur peau, on passerait près d'eux sans les distinguer des autres habitants du pays. Quelques-uns, il est vrai, ont, par piété par les souvenirs du passé, conservé les anciens costumes et les ornements de fêtes; mais cela est serré dans les maisons, et ce n'est qu'en de très rares occasions que leurs possesseurs s'en parent: aux jours ordinaires, Iroquois, Hurons, et les autres, sont vêtus des mêmes costumes que les habitants des campagnes de France ou d'Angleterre. La seule particularité que nous puissions signaler est celle qu'offrent les femmes iroquoises de Caughnawaga: elles portent sur la tête un voile, généralement noir, quelquefois de couleurs voyantes, comme on en voit aux paysannes de certaines parties de l'Europe. Cette coiffure est appelée la «couverte». Il faut bien avouer qu'elle n'a rien de spécialement Iroquois.

Convertis dès longtemps au catholicisme, les Indiens en suivent les pratiques consciencieusement et avec zèle, comme toute la population du Canada français.

La langue est, parmi les éléments de leur nationalité primitive, celui auxquels ils sont restés le plus résolument fidèles. Sans doute, ceux de ces «sauvages» (ils se donnent eux-mêmes ce nom) qui ont eu quelque frottement avec la civilisation extérieure, c'est-à-dire presque tous, savent parler l'anglais ou le français, ou les deux langues à la fois, — et cela, soit dit en passant, est fort agréable pour l'explorateur qui, pénétrant chez ces peuples étranges, s'entend interpeller dans sa langue nationale! Cependant, ils sont tellement attachés à l'idiome de leurs ancêtres qu'il a fallu leur céder sur ce point, et qu'à Caughnawaga les offices religieux sont célébrés en iroquois: les fidèles chantent la messe dans cette langue; les prêtres chargés du service du culte, généralement des missionnaires français, ont dû s'initier à ses principes et à sa pratique, car ils prononcent leurs sermons en iroquois.

J'ai pu moi-même être témoin de cette singularité au cours d'une journée passée dans ce village, en la compagnie et sous la conduite de quelques membres de l'Alliance française de Montréal et de leur honorable président,

M. le Juge Robidoux, qui, voulant favoriser l'accomplissement de ma mission, profitèrent de la coïncidence offerte par la date du 8 décembre, fête de l'Immaculée Conception, pour me faire assister à la célébration de l'office catholique chez les sauvages.

Caughnawaga est un grand village, d'environ trois mille habitants, qui s'étend sur la rive du Saint-Laurent, à l'endroit où le large lit du fleuve est interrompu par les rapides: son nom, en effet, n'est qu'une corruption du mot iroquois Kachnawake, qui veut dire «Près des rapides». L'aspect extérieur n'a rien qui le distingue de la généralité des villages de l'Amérique du Nord, avec ses maisons de bois plus ou moins semblables les unes aux autres et sans ornements particuliers. On y voit aussi les vestiges d'une forteresse construite par les Français au XVII^e siècle; sur le bord du fleuve s'élèvent le presbytère et l'église, également de fondation française. Le style architectural de ce dernier monument ne diffère en rien des églises des Jésuites. Le maître-autel, en bois doré, fut donné à leur mission par Louis XIV. Une galerie de bois s'étend, à mi-hauteur, sur trois côtés de la nef: sur la tribune du fond se tiennent les chantres, hommes et femmes, accompagnés par l'orgue. Les murs sont pavoisés des étendards des diverses nations chères au cœur des paroissiens. Notre drapeau tricolore domine en notable proportion. Le drapeau anglais vient ensuite; puis celui des Etats-Unis.

L'église était pleine. Les voiles des femmes donnaient à cette foule un aspect tout particulier, évoquant encore des souvenirs de France, ceux, par exemple, de certaines paroisses du midi où les coutumes d'autrefois se sont semblablement conservées. La température, il est vrai, n'avait rien de méridional.

Au moment où j'entrai, l'on achevait le *Gloria in excelsis*, chanté en chœur alterné par les voix d'hommes et celles de femmes, que l'orgue accompagnait correctement. Les voix masculines ont la rudesse d'intonation propre à nos paysans français. Celles de femmes sont plus musicales, fortement timbrées, un peu métalliques: je les pris d'abord pour des voix d'enfants.

Il me sembla, aux premières notes, que leur chant m'était connu; mais le peu que j'entendis à ce moment-là ne me permit pas encore de l'identifier. Je constatai simplement que ce plain-chant était adapté à une langue toute différente du latin. C'était pourtant en latin que les prêtres psalmodiaient les oraisons et donnaient l'intonation des chants communs; mais les fidéles répondaient en iroquois. Quant à l'ordre de la cérémonie, il était en tout conforme à celui de la liturgie romaine.

Après le prêche iroquois, l'officiant entonna le *Credo* selon la formule traditionnelle, qui est certainement un des plus anciens chants de l'église. Les chantres répondirent par un autre chant, qui ne m'était pas moins familier, encore que la langue à laquelle il avait été adapté en transformât assez fortement l'accent: c'était le *Credo* de la Messe Royale de Dumont, si connu en France, où il est d'usage de le chanter aux grandes fêtes. Ainsi, jusqu'au plain chant, c'est à la France que les Indiens du Canada ont tout emprunté! C'est sur la musique du maître de chapelle de Louis XIV, préférée aux authentiques mélopées grégoriennes, que, l'adaptant à leur langue, ils proclament aujourd'hui le Symbole des apôtres! Certes, la découverte est nulle au point de vue de l'ethnographie; mais l'observation n'est-elle

pas piquante, et ne méritait-elle pas d'être notée au passage, comme détail de mœurs, et témoignant des influences persistantes chez les sauvages de ces lointaines contrées?

L'office se poursuivit de la même manière jusqu'à la fin. A l'Offertoire, puis après l'*Agnus Dei*, les chantres chantèrent deux cantiques, dont j'ai pris la notation, mais qu'il serait plus qu'inutile de reproduire, y trouvât-on une preuve de plus de l'influence déjà signalée. Il est bien vrai que, dans nos paroisses, françaises, on chante des cantiques aussi vulgaires que le premier que j'entendis aux Iroquois de Caughnawaga! Quant au second, il était d'autre style, analogue aux mélodies, parfois d'agréables contours et assez expressives, consacrées aux cérémonies des diverses confessions religieuses aux Etats-Unis; il ne représenterait donc non plus aucune particularité qui le recommande à l'attention à notre point de vue spécial.

La suite de la journée fut consacrée à des entrevues et entretiens avec diverses personnes de la localité. J'y pus faire quelques observations relatives aux mœurs et aux souvenirs des Indiens de Caughnawaga; mais on ne sut rien me faire connaître de leurs anciens chants, qui semblent être définitivement perdus.
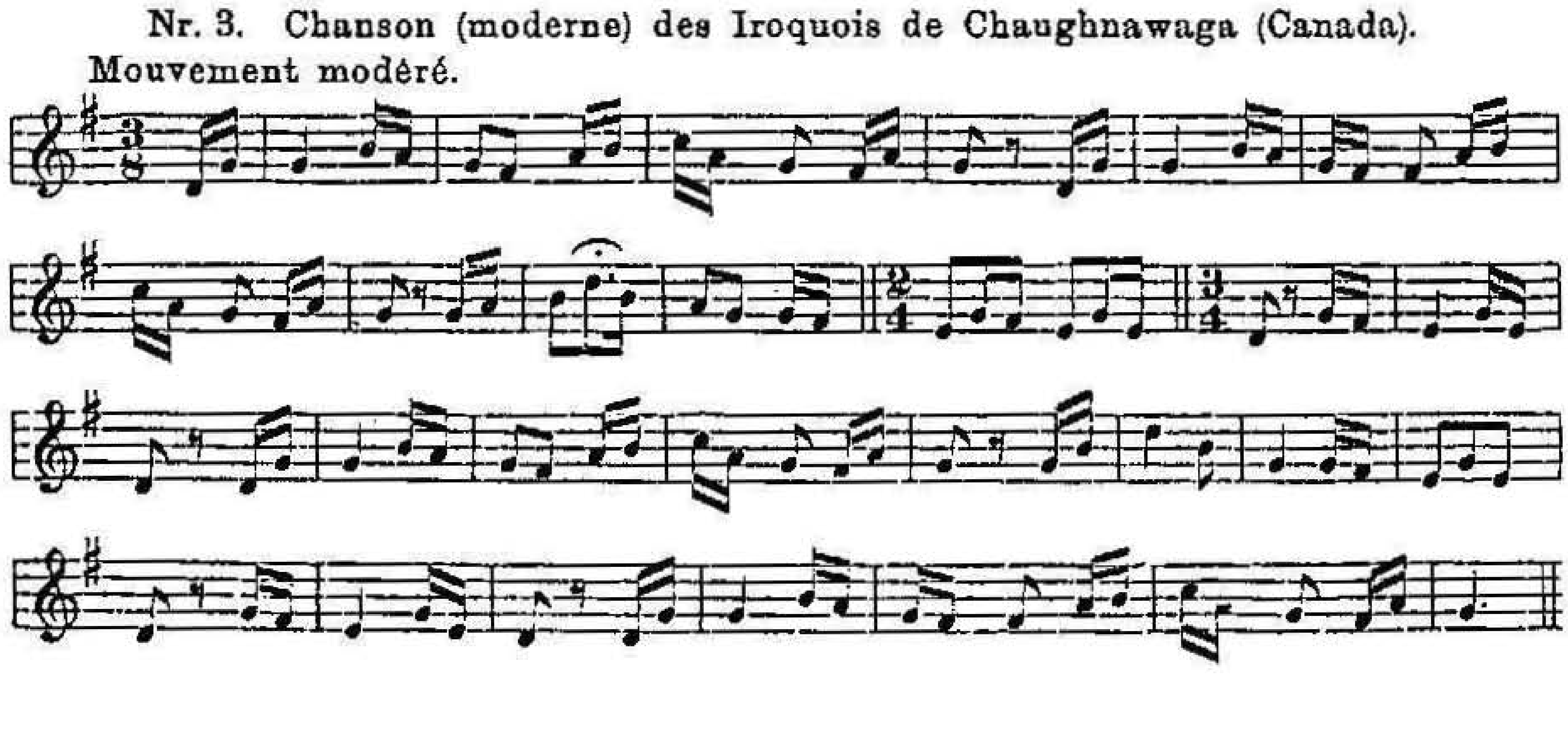
Ma récolte musicale fût donc restée entièrement infructueuse, si une circonstance fortuite n'eût amené dans notre réunion le député de l'Etat de Québec représentant le canton de La Prairie, dont dépend le village indien: ne voulant pas qu'il fût dit que ses électeurs laisseraient partir sans qu'il eût rien entendu le Français venu pour les écouter, il me chanta lui-même une chanson iroquoise dont, tandis que je notais la musique, les paroles furent transcrites, puis traduites, par un autre assistant, Indien parfaitement authentique, et l'un des notables du pays, ayant d'ailleurs «fait son droit» à Montréal, ce qui indique un degré de culture qui n'est point trop sauvage!

Il faut avouer que cette chanson est de valeur tout au plus secondaire. Elle est moderne, ne ressemble en rien aux véritables chants des Indiens dont nous n'allons plus tarder beaucoup à trouver d'authentiques specimens, et a subi visiblement, dans sa forme, l'influence de chansons européennes, par exemple de certains *lieder* allemands. Mais puisqu'il faut nous en contenter, donnons la, sous ces réserves, comme seul spécimen que nous ayons trouvé de la chanson iroquoise au village de Caughnawaga.

Voici la musique telle que je l'ai notée sous la dictée de M. le député Cherrier:

Nr. 3. Chanson (moderne) des Iroquois de Chaughnawaga (Canada).

Mouvement modéré.



Et voici le texte original, suivi de la traduction, qui furent écrits à mon intention par M. Jacks, — de son nom indien «Waniente», — qu'on me dit être chef de la tribu iroquoise de Caughnawaga:

Orie, tiatonweshen neka ionwesen, ionwesen tse riio nok teinatenniire nonwa.
Ensatkato etone onku kathawa.
Kekenho ise kwa kononweo satien ne tsiatakta tenskanerake.

Traduction.

Ami, jouons au meilleur jeu, et regarde ce que je vais faire maintenant.
Vous allez voir qui je prendrai auprès de moi: toi, plus jeune que moi. Je vous aime beaucoup, mettez-vous auprès de moi, regarde.

Je lus enfin quelques écrits consacrés à l'histoire du village et de ses habitants, notamment la «*Vie de Catherine Tekhawita, vierge iroquoise*» par le R. P. Burtin (Québec, 1894). La plupart de ces livres sont complètement muets quant à la musique: je résumerai par la suite de cette étude le seul document musical que j'aie trouvé noté dans le dernier ouvrage.

Le résultat de mon enquête fut plus favorable à Lorette. J'allai dans ce village sous la conduite du plus obligeant autant qu'éclairé des guides, M. Ernest Gagnon, dont le nom s'est déjà présenté dans ce récit comme auteur du recueil des chansons populaires françaises du Canada. Aussi compétent en matière musicale que curieux de toute manifestation de l'esprit des peuples au milieu ou dans le voisinage desquels il vit, il avait déjà été à Lorette, et y avait noté quelques chants des Indiens; il les a communiqués à l'auteur d'un livre paru sous ce titre: *Notre Dame de la Jeune Lorette en la Nouvelle-France*, par l'abbé Lionel de Saint Georges Lindsay (Montréal, 1900, *Revue Canadienne*[1]). Il voulut bien m'y conduire à mon tour, m'y faire entendre les mêmes chants qu'il avait déjà recueillis, et en chercher d'autres. J'ai donc pu, grâce à lui, faire des observations directes sur la musique des Indiens d'Amérique, qui, par ailleurs, devaient se trouver pas trop loin de ma portée.

Nous entendîmes d'abord un Maléchite, venu à Lorette de Saint Joseph de Lévis, où il est né; on nous l'avait signalé, à notre arrivée, comme le meilleur chanteur indien du pays. En effet, ceux de cette contrée n'ont pas perdu tout souvenir des traditions de leur race: aux jours de fêtes, ils revêtent encore le costume national, et dansent, en chantant, leurs vieilles danses. Mais le sentiment de la déchéance de leur race apparait si irrémédiable à ces vaincus qu'ils ne songent même plus à prendre ces noms indiens, si pittoresques, à signification symbolique, dont ils se désignaient individuellement autrefois; celui auquel nous nous adressâmes répond seulement au nom très commun de Thomas Paul; triste destinée pour un Maléchite!

Nous l'allâmes voir dans sa maison, où nous trouvâmes en lui le sauvage le plus pacifique, occupé à je ne sais quels travaux d'artisan, des besicles sur le nez, avec de grosses moustaches grisonnantes, — grand père ayant auprès de lui son petit fils, gentil enfant à la peau brune, dont l'œil éveillé brillait, et que n'intimidaient aucunement les deux inconnus. Sur notre requête, il alla, sans se faire prier, revêtir ses habits indiens, aux couleurs voyantes,
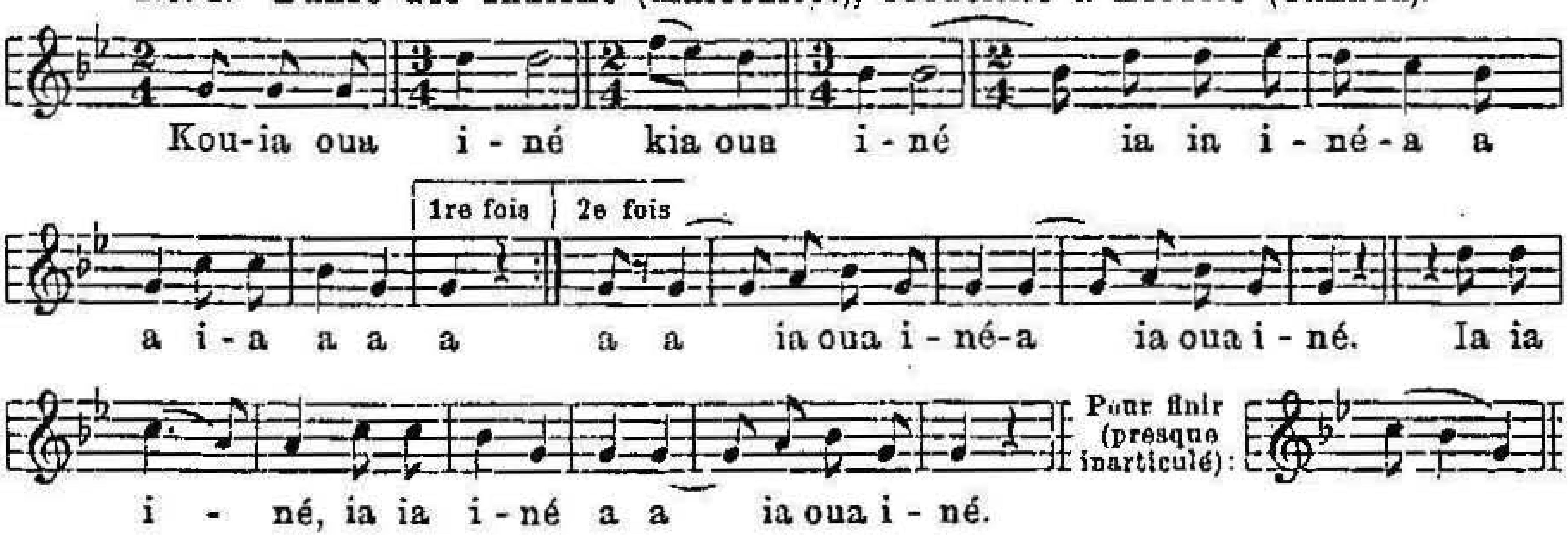
1) Postérieurement à cette enquête que nous fîmes de compagnie, M. Ernest Gagnon a fait, au quinzième congrès des Américanistes tenu à Québec en septembre 1906, une communication qui fut imprimée sous ce titre: *Les Sauvages de l'Amérique et l'art musical.*

sans oublier la couronne de plumes d'aigle dont il ceignit sa tête; il prit à la main le «Machichicoué», instrument rythmique (appelé ailleurs «Chichigouane») qui, avec le tambour, constitue à lui seul tout le matériel instrumental des Indiens. C'est, ici, une corne de bœuf dont l'ouverture est fermée par une peau tendue et à l'intérieur de laquelle sont placés des osselets ou des cailloux; ailleurs, la corne est remplacée par une calebasse ou gourde, ou toute autre enveloppe dont les parois soient assez solides et vibrantes pour résonner sous l'action des corps durs agités à l'intérieur. Nous n'avons pas de mot français pour désigner cette sorte d'agent sonore: «grelot» est celui qui s'en rapprocherait le plus, encore que très différent; le mot anglais est «rattle», qu'on traduit parfois, inexactement, par «crécelle». Disons, sans plus attendre, que, sous quelque nom et avec quelque variété de forme que ce soit, cet instrument se retrouve chez tous les peuples indiens, intimement associé à la pratique du chant et de la danse.

Chantant, dansant et agitant en cadence son «Machichicoué», notre Indien Maléchite fit entendre deux chants, dont je recueillis avec empressement la transcription.
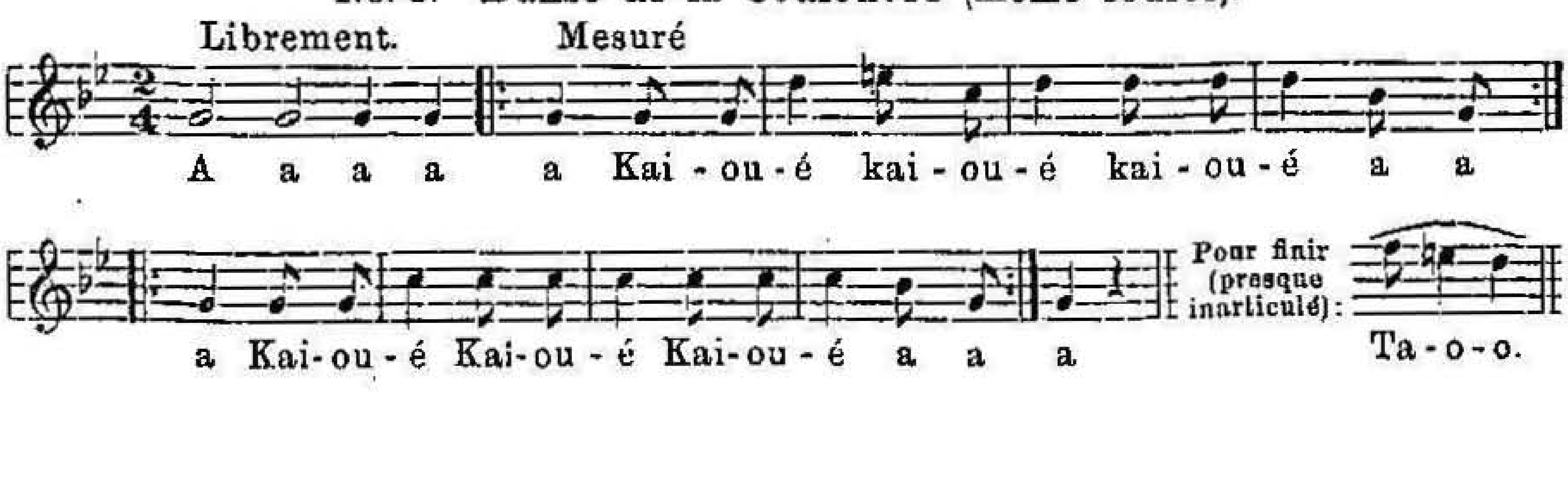
Le premier s'exécute dans un mouvement assez animé, l'instrument rythmique étant agité régulièrement suivant la valeur d'une noire. Quand la danse est finie, le chanteur complète le chant par une sorte de cri vaguement mélodique, que j'ai noté aussi exactement que possible.

No. 4. Danse des Indiens (Maléchites), recueillie à Lorette (Canada).



Le second est la *Danse de la couleuvre*, ainsi nommée parce que le danseur doit imiter le mouvement de l'animal. Rappelons-nous qu'une des poésies indiennes citées par Montaigne était déjà un appel à la couleuvre. La chanson que j'ai notée commence par une note isolée, répétée, comme une mystérieuse menace, à intervalles assez espacés, puis de plus en plus rapprochés, jusqu'à ce que le chant, auquel elle sert de point de départ, se dégage enfin.

No. 5. **Danse de la Couleuvre** (même source).
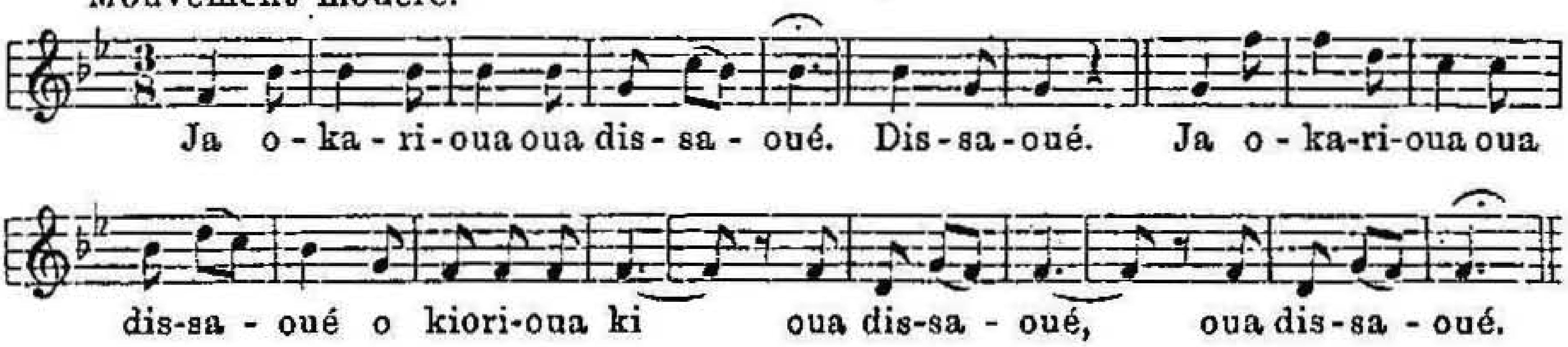


Observation qui s'applique à tous les chants recueillis à cette source, ainsi qu'à beaucoup d'autres que je rapporterai par la suite: les paroles semblent être des refrains, des interjections, des onomatopées sans signification; l'on ne sait si elles en ont jamais eu; en tout cas les Indiens d'aujourd'hui en ont complètement perdu la clef: ils les répètent avec conscience, mais sans y comprendre rien.

Quatre autres chants me furent dits à Lorette par une Huronne, la dame «Siouï», fille d'un chef nommé »Tahourenché« (Point du Jour), qui les avait déjà chantés autrefois à M. Gagnon. J'en pris la notation à mon tour.

Voici d'abord une *Danse ronde*, danse collective et populaire, en opposition avec les deux précédentes ayant un caractère individuel:

No. 6. **Danse ronde** des Hurons (Lorette).
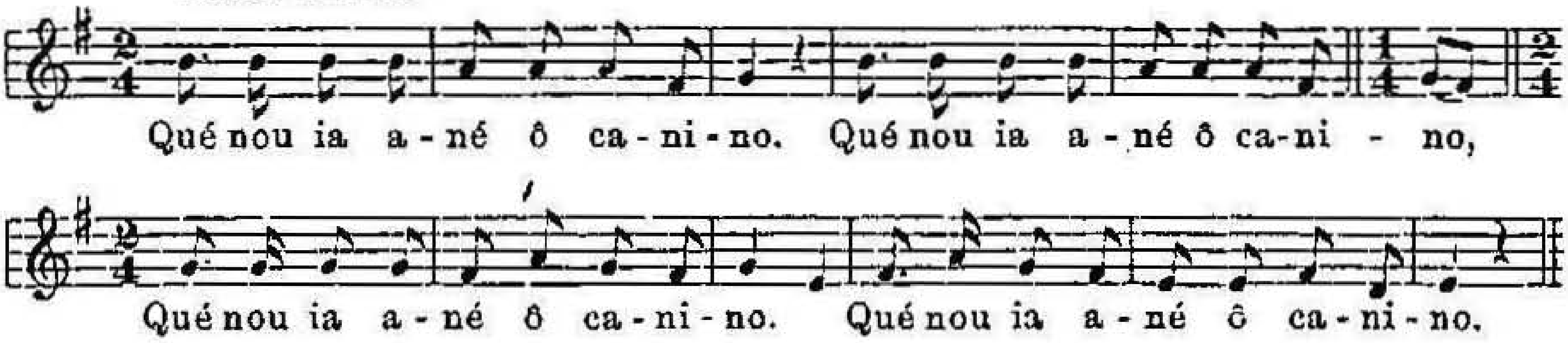
Mouvement modéré.



Autre «Danse ronde» ou «Danse courante», sur un autre rythme, mais également danse d'ensemble:

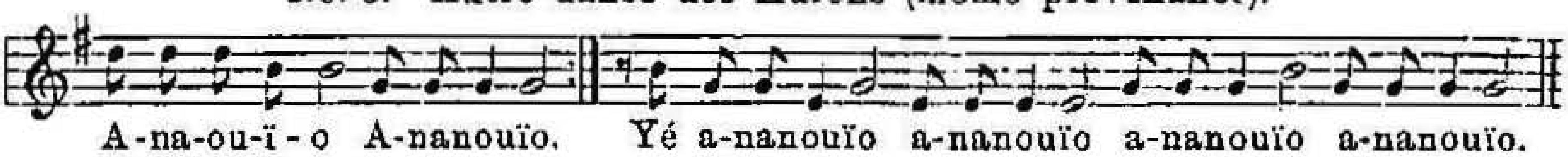
No. 7. **Danse courante ou Danse ronde** (même provenance).

Assez animé.



La petite formule ci-après sert encore à accompagner des danses du même genre:

No. 8. Autre danse des Hurons (même provenance).
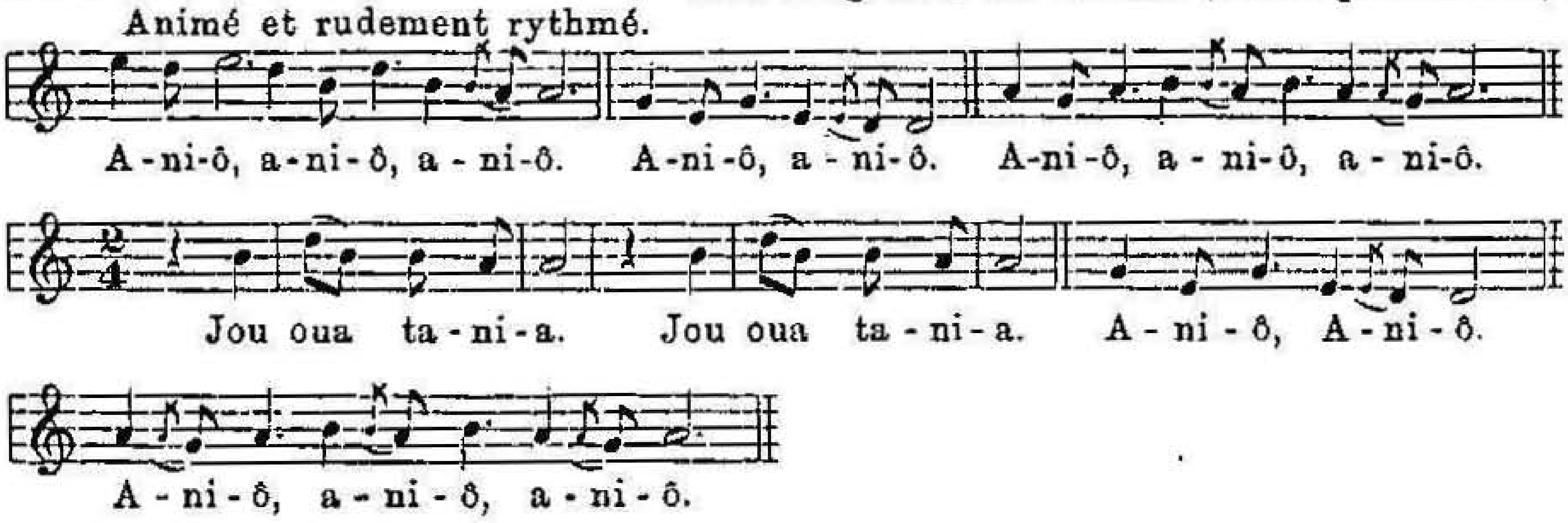


Enfin, voici les danses de guerre. Celle qui va suivre est la *Danse de la découverte*, exécutée par un danseur représentant par sa mimique, en même temps qu'il explique par les paroles de son chant, l'action du guerrier à la recherche de l'ennemi.

«Je veux aller à la guerre. — Je t'avertis, je pars. — Je vais faire le coup tout à l'heure. — J'ai un grand nombre d'ennemis.»

On le voit en effet s'avancer avec précaution, se glisser, se traîner sur le ventre, puis, lorsqu'il a découvert l'adversaire, bondir sur lui, faire usage

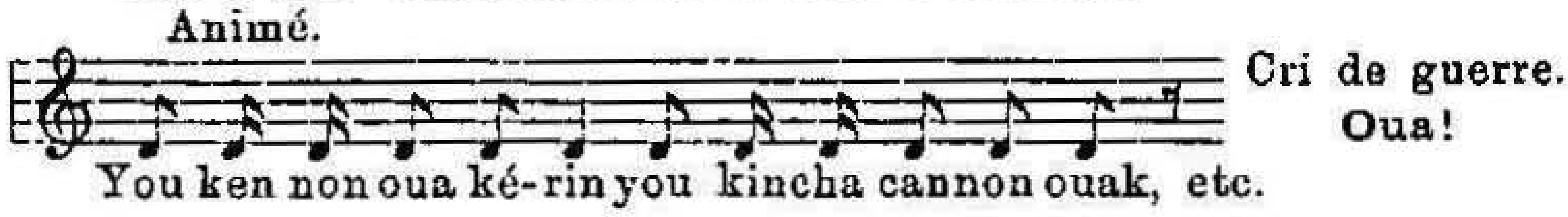
de ses armes, ramener enfin, en se réjouissant, les prisonniers qu'il a conquis, — et ses compagnons poussent le cri de guerre, consistant à faire suivre des paroles précipitées d'un cri aigu durant lequel ils se frappent de la main sur la bouche à plusieurs reprises pour, alternativement, intercepter le son et le laisser sortir avec violence. Voici le chant sur lequel cette pantomime s'exécute:

No. 9. **Danse de la Découverte,** danse de guerre des Hurons (même provenance).



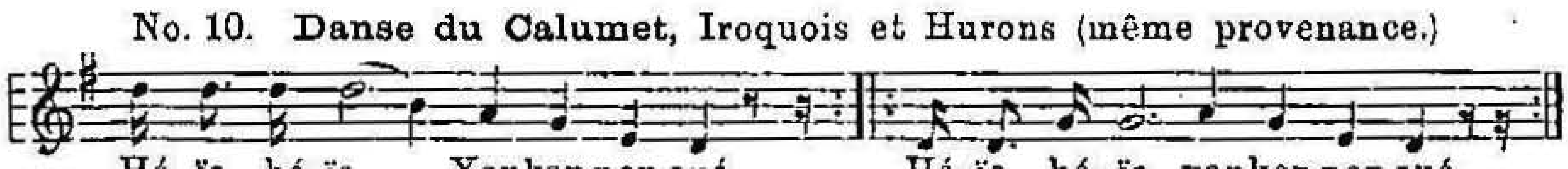
Quand le danseur indique qu'il a découvert l'ennemi, tout le monde chante, comme en un murmure grandissant, suivi du cri:

No. 9 bis. Conclusion de la même chanson.



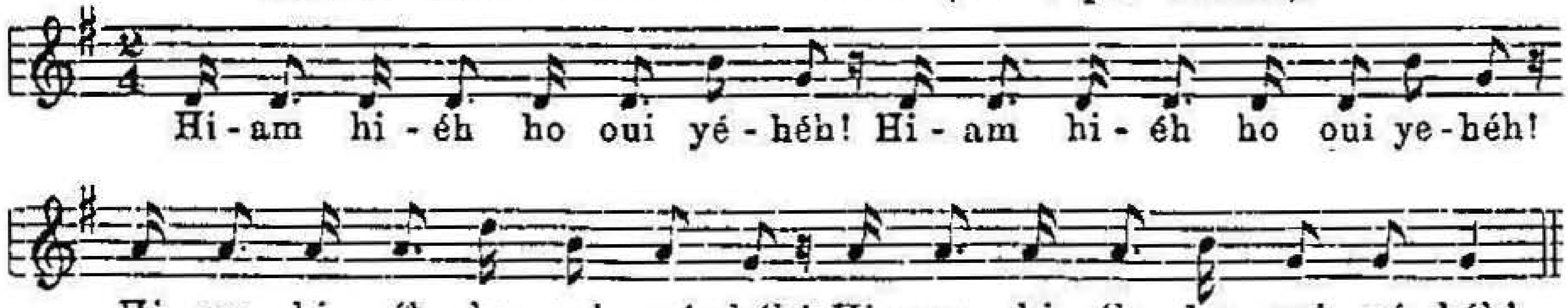
M. Ernest Gagnon, qui avait déjà noté quelques-uns de ces chants, et a bien voulu me dire que ma notation en traduisait mieux les formes rythmiques, a, d'autre part, donné dans un ouvrage dont le titre a été déjà cité: *Notre-Dame de la Jeune Lorette*, deux autres chants de même origine, qu'il importe de reproduire encore pour compléter cette enquête. Le premier est la *Danse du calumet*, chant huron (d'origine iroquoise), qui lui fut chanté par le fils d'un chef huron, Prosper Vincent, «Saouatanin, l'homme du souvenir».

No. 10. **Danse du Calumet,** Iroquois et Hurons (même provenance.)



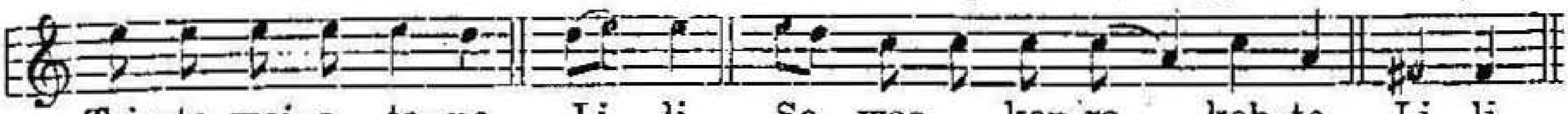
Cet autre est la *Danse du calumet* des Hurons.

No. 11. Autre **Danse du Calumet** (même provenance).



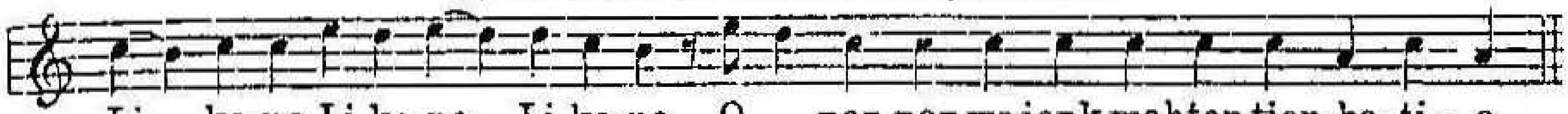
Enfin un autre ouvrage également cité déjà, la *Vie de Catherine Tekhawita, vierge iroquoise*, reproduit deux chants de guerre des Iroquois. Le premier est l'appel chanté par le crieur public pour assembler les guerriers: sa voix seule entonne la mélopée, à laquelle tous répondent sur la syllabe *Li*:

No. 12. Chants de guerre des Iroquois. a) *l'Appel.*



Puis les guerriers se mettent en marche sur ce chant:

b) *Chanson de marche des guerriers.*



Il paraîtra sans doute intéressant de joindre à ces chants, dont les paroles ont disparu ou restent incomprises, la traduction d'autres chants analogues dont les poésies (sans musique) ont été publiées d'autre part. Voici donc, d'après un ouvrage en 5 volumes imprimé à Philadelphie en 1853: *Indian Antiquities* par Henry R. Schloolcraft, deux chants de guerre et un chant d'amour, suivis de l'hymne au Grand Esprit. J'en dois la traduction à la confraternelle obligeance de M. P. B. de Crèvecœur, Bibliothécaire du Fraser Institute à Montréal.

Premier Chant de guerre.

Je me lève pour chercher le sentier de la guerre.
La terre et le ciel sont devant moi.
Je marche jour et nuit,
Et l'étoile du soir est mon guide.

Deuxième Chant de guerre.

Je voudrais avoir la rapidité de l'oiseau pour fondre sur l'ennemi.
Je regarde l'étoile du matin pour guider mes pas.
Je voue mon corps à la bataille.
Je prends courage du vol des aigles.
Je désire être compté avec les tués,
Car toujours alors mon nom sera répété avec louange.

Chant d'amour.

C'est ma forme et ma personne qui me fond grand.
Entendez la voix de ma chanson: c'est ma voix.
Je me protège avec des couvertures secrètes.
Toutes vos pensées me sont connues: rougissez!
Je pourrais nous prendre loin d'ici, fussiez-vous dans une île lointaine,
Si vous étiez sur l'autre hémisphère.
Je parle à votre cœur nu.

Au Grand Esprit.

Regardez vers l'Esprit. C'est celui dont on parle,
Qui arrête nos vies, qui habite dans le ciel.

Tels sont des vestiges des chants indiens qui ont pu être recueillis jusqu'à ce jour au Canada. C'est peu de chose assurément: c'est pourtant mieux

que rien pour donner une idée de l'art d'une race qui s'éteint et dont les diverses manifestations de l'esprit seront sans donte, d'ici peu, complètement effacées.

Afin de ne négliger aucune des indications qui m'ont été fournies, fûssent-elles négatives, je reproduirai les passages intéressants de deux lettres qui furent écrites, pour m'être communiquées, au Département des affaires indiennes du Canada. La première, écrite par M. H. Vassal, propriétaire d'une scierie à Drummondville, localité de l'Etat de Québec autrefois peuplée d'Abénakis, exprime des regrets pour le peu de lumières qu'elle apporte:

«Je ne connais pas d'autre musique primitive chez les Abénakis que celle de mon guide d'autrefois, mon vieux Louis Paul. Il introduisait deux ou trois poignées de petit plomb dans sa corne à poudre et s'en servait pour battre la mesure en se frappant dans la main à coups continus (notons au passage ce procédé pratique pour remplacer l'indispensable instrument rythmique des Indiens), et chantait: *Couhiouwaniné* en *pilotant* le plancher en cadence. L'assistance le suivait en répondant à l'unisson: *Han-hey*, et la danse ainsi formée sur trois ou quatre rangs circulait autour de la salle, avec peu de variations, jusqu'à épuisement.

«La danse de guerre est à peu près la même chose, avec plus de contorsions. Le «Barde» raconte les exploits de sa tribu.»

Le correspondant témoigne encore un autre regret: celui de ne pouvoir même plus montrer un seul costume des petites sauvagesses d'autrefois:

«Le petit soulier garni en poil d'orignal, la *milasse* brodée, le *matchicoté* en drap fin avec bordure en ruban vert, la chemise fleurie ornée d'épinglettes en argent, — les cheveux réunis en une tresse tombant sur le dos, tête nue, pour la danse, — et de plus, pour compléter le costume, la couverte en drap fin et le haut chapeau orné d'un large ruban vert dont les bouts retombent sur le dos.»

Il annonce enfin qu'il va demander la copie de cantiques abenakis, dont il existe un bon nombre: il en désigne un comme particulièrement populaire.

La lettre par laquelle il est répondu à cette demande témoigne plus encore de l'oubli dans lequel sont définitivement plongés ces souvenirs anciens. Elle a été écrite par un Indien lettré, lequel déclare n'avoir pu copier le cantique abenakis qu'«avec beaucoup de misère, tant à cause de bien des mots que nous n'employons plus et que, par conséquent, je ne comprends pas, que par la manière *toute différente* d'épeler la langue que nous parlons présentement.»

«Quant aux chansons de guerre, ajoute-t-il, j'en connais encore bien moins: pas du tout! Nos anciennes prières sauvages sont même bien changées, celles du moins qui ne sont pas tout à fait oubliées.»

On voit que le folk-lore aurait eu fort à faire s'il s'y était pris à temps pour recueillir les traditions diverses des Indiens du Canada.

Ces derniers textes révèlent une préoccupation demeurée étrangère à la partie de cette enquête qui eut pour champ d'exploration la province de Québec: ils tiennent compte à l'ethnographie indienne non seulement de ce qui, dans son domaine, provient des traditions primitives, mais encore des particularités introduites aux temps modernes par l'action du christianisme. Cette manière de voir est légitime, car, depuis trois siècles environ que les Indiens du Canada ont été évangélisés et convertis, leur esprit en a pris nécessairement une profonde empreinte. Nous devons donc, dans l'étude de leurs chants, ne pas négliger les cantiques en leur langue, composés, sinon

par eux, du moins pour eux. Les aptitudes musicales des Indiens ont naturellement favorisé ces pratiques. Nous avons vu déjà un missionnaire qui n'admirait aucunement les chants indigènes exprimer une opinion beaucoup plus favorable quand il s'agissait du chant religieux:

«Leur voix est tout autre quant ils chantent à l'église. Pour ce qui est des femmes, elles l'ont d'une douceur qui surprend; elles ont même beaucoup de goût et de disposition pour la musique.»

La messe franco-iroquoise à laquelle j'assistai à Caughnawaga m'avait permis déjà de faire des observations analogues et de confirmer, sur ce point, ce qu'écrivait au XVIII° siècle le P. Charlevoix.

Ces cantiques sont invariablement chantés sur des airs venus d'Europe. Le dernier correspondant cité m'a communiqué le texte iroquois d'un hymne à Saint Jean Baptiste, en tête duquel il a écrit: «Sur l'air *Iste confessor*». Mais les plus nombreux et les plus populaires sont, comme en France, les noëls. Il en a été publié récemment un volume, avec des notations musicales: *Noëls anciens de la Nouvelle-France*, par Ernest Myrand (Québec, 1899). M. Ernest Gagnon, auquel il nous faut toujours revenir en ces matières, en a exactement défini la nature dans un chapitre de son livre: *Choses d'autrefois*.
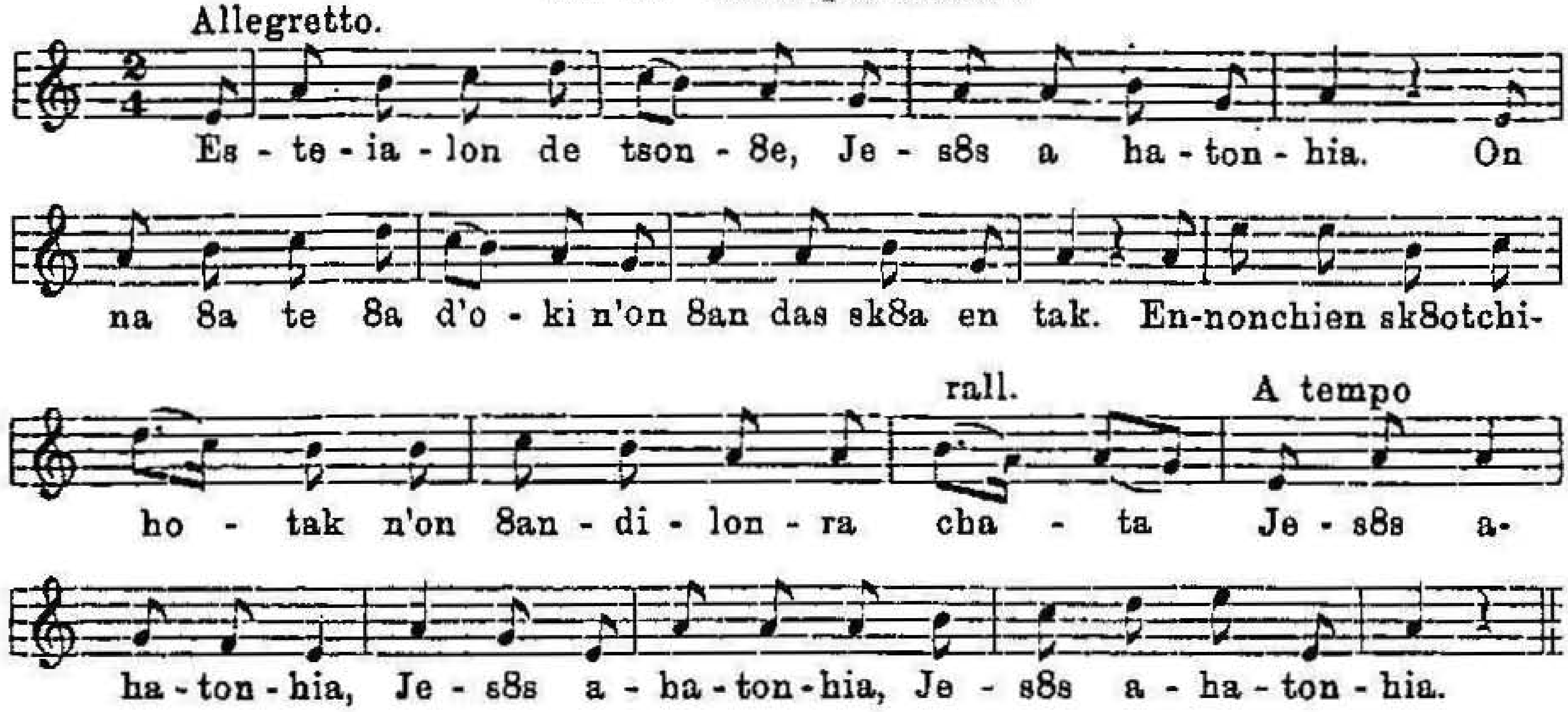
«Si nous nous transportens, dit-il, dans les vastes forêts qui séparent la province de Québec de la Baie d'Hudson, nous trouvons des sauvages chrétiens, évangélisés par nos missionaires, chantant des cantiques en langue indigène, sur des airs français, pendant la nuit de Noël, «la nuit où l'on ne dort pas». Tous les sauvages montagnais, pour ne parler que d'une seule tribu, savent lire et chanter la prière.

«Les Hurons sédentaires de la Nouvelle-Lorette chantent un très beau noël en leur langage d'autrefois: *Jesous ahatonnia* (*Jésus est né!*) dont l'origine remonte au temps des glorieuses et sanglantes missions de la péninsule huronne. Les paroles en sont consignées dans un manuscrit du Père Chaumonot, et l'on suppose qu'elles sont du Père de Brébeuf, l'apôtre martyr, ou du Père Ragueneau, deux linguistes. L'air en est très populaire parmi la tribu. C'est une simple mélodie à deux temps, d'allure toute française; elle appartient au mode mineur, ou, plus exactement, au premier mode plagal de la tonalité grégorienne.»

Certains de ces airs sont singulièrement profanes, et parfois plus modernes qu'on ne pourrait croire. C'est ainsi que, dans l'air d'un cantique qui me fut communiqué par le Département des Affaires indiennes, j'ai reconnu, sous maintes altérations, l'air démodé de la romance de *Nina ou la Folle par amour*, cette sentimentale inspiration de Dalayrac que Berlioz enfant se plaisait à jouer sur sa flûte, dans les sites romantiques du Dauphiné, en rêvant à la jeune beauté qui faisait battre son cœur précoce! D'autres ont plus de gravité. Tel est le cas pour le noël «Jésus est né», que nous avons vu signaler spécialement par M. Gagnon, et dont la musique est notée dans le livre de M. Myrand. C'est une belle mélodie, qui semble avoir un air de famille avec les cantiques bretons. Elle mérite d'être reproduite ici comme le meilleur spécimen de la chanson religieuse chez les sauvages de l'Amérique du Nord.

Signalons, avant de commencer, une particularité graphique qui sera observée dans la notation ci-dessous: les livres imprimés en langue huronne représentent le son *ou* par un caractère semblable au chiffre 8. «Jes8s» se prononcera donc «Jesous», etc.

No. 13. **Cantique huron.**



III.

Et maintenant, il nous faut sortir du Canada, où nous avons épuisé nos observations musicales. Pourtant, avant de pénétrer au cœur des Etats-Unis, ne nous éloignons pas encore. Les peuples indiens auxquels nous avons eu principalement affaire sont les Iroquois et les Hurons; les premiers, venus de l'Etat de New-York, y ont encore laissé quelques épaves: finissons en donc tout d'abord avec eux.

Nous avons mentionné déjà l'ouvrage allemand consacré par l'américain Th. Baker à la musique des sauvages d'Amérique: la partie de ce travail la plus intéressante, étant le résultat d'observations personnelles, a pour objet les chants d'une tribu iroquoise, les Senecas. D'autre part, un excellent critique musical de New-York, M. Henry-Edward Krehbiel (dont le nom reparaîtra maintes fois dans la suite de cette étude) a bien voulu me communiquer un cahier de chants des indigènes de l'Amérique, inédits pour la plupart, et parmi lesquels s'en trouvent trois de provenance iroquoise.

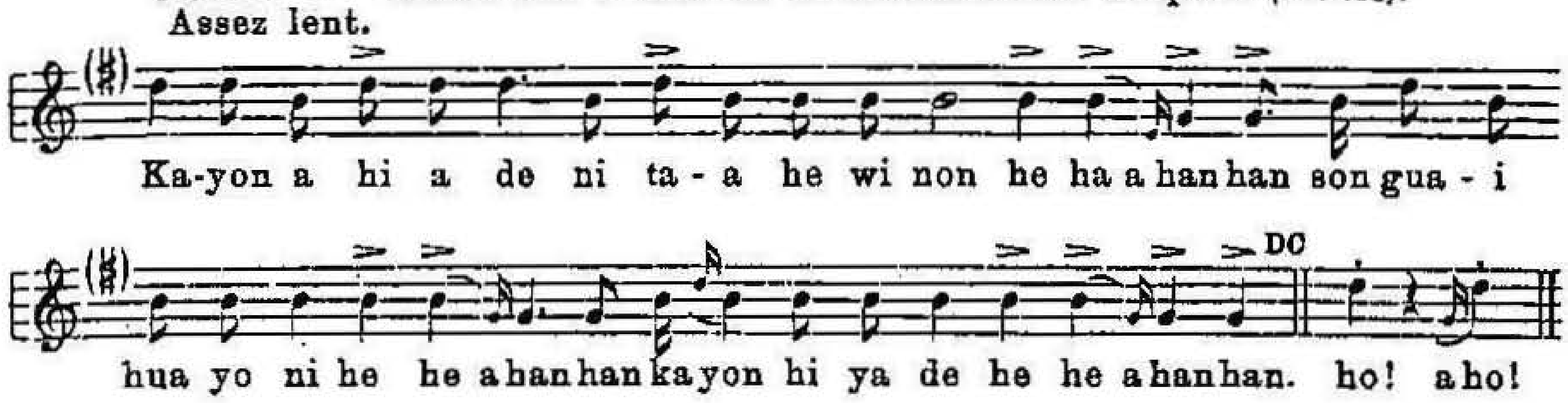
Les Senecas étaient une des six tribus fédérées dont l'ensemble formait autrefois la nation des Iroquois. Leur territoire de chasse s'étendait dans le grand district des lacs de New-York et dans la pittoresque vallée de la Mohawk River. La plupart, nous l'avons vu, ont été refoulés vers le Canada; quelques uns sont demeurés dans les réserves de l'Etat de New-York, où ils vivent en agriculteurs paisibles. C'est là qu'a été les voir M. Th. Baker, qui a passé une saison au milieu d'eux. Il a assisté à la célébration de leur fête annuelle — fête de la moisson et fête de mai, — et a entendu leurs chants, formant un total de quatre-vingt-neuf, dont l'exécution par deux chanteurs, au cours d'une cérémonie de caractère essentiellement religieux, ne dure guère moins de quatre heures. Il en a transcrit dix. Soit dit en passant, la constatation de ce petit nombre, produit d'une enquête assez longue et qui fut faite par un homme vivant dans le pays, pourrait m'inspirer quelque vanité pour le résultat obtenu par mes recherches au Canada, lesquelles n'ont duré que quelques jours. Mais Alceste l'a dit: le temps ne fait rien à l'affaire; tenons-nous en donc à constater que les notations de M. Baker, quel qu'en soit le nombre, sont intéressantes, non seulement par elles-mêmes, mais encore parce qu'elles nous apportent l'écho musical de ces fêtes de la

nature dont les littérateurs — Chateaubriand par exemple — ont tracé des tableaux plus ou moins réels, et dont nous allons trouver ici l'expression lyrique vraiment sincère.

Reproduisons quelques-uns des chants des Indiens Senecas tels que les a transcrits M. Th. Baker.

Voici d'abord leur premier chant de la Fête de la Moisson.
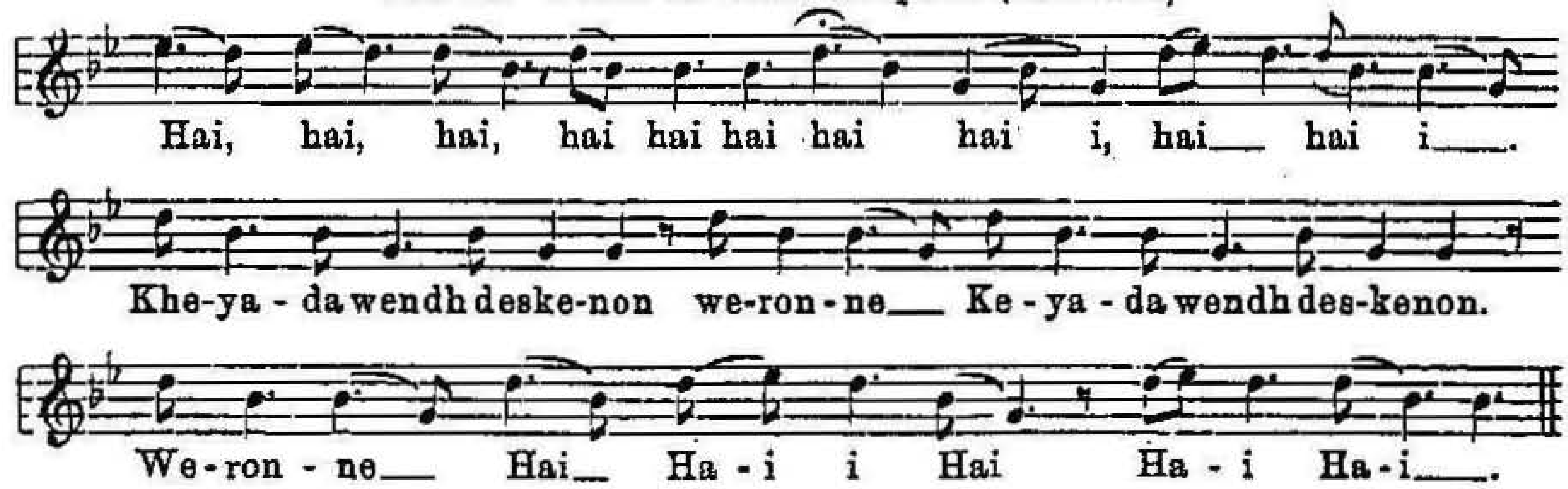
No. 14. 1er **Chant des Fêtes de la Moisson** des Iroquois (Baker).



Des trois chants iroquois donnés par M. Krehbiel, il est un qui présente de sensibles analogies de forme avec celui qu'on vient de lire. La modalité, il est vrai, est toute autre; mais on comprendra la raison de cette différence, quand on saura que ce second chant; qui est aussi un chant de cérémonie, est celui du deuil et des funérailles. Les Iroquois auraient donc le même sentiment modal que nous, s'ils appliquent le mode mineur à ces sortes de solennités, et réservent le majeur pour les fêtes joyeuses du printemps?

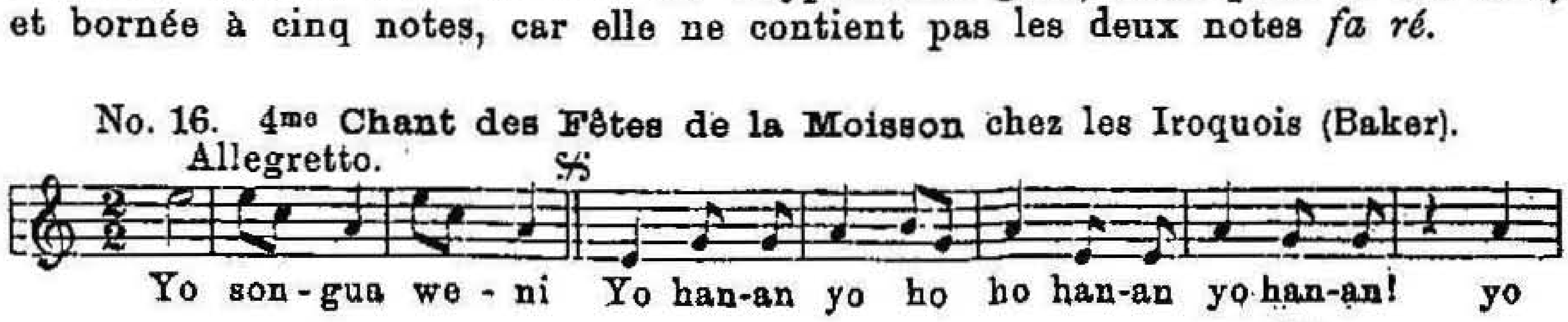
M. Krehbiel avait fait enregister sur le phonographe ce chant, exécuté par la voix de son interprète sauvage; il me l'a fait entendre ainsi: c'est donc une impression presque directe que j'en ai pu avoir.
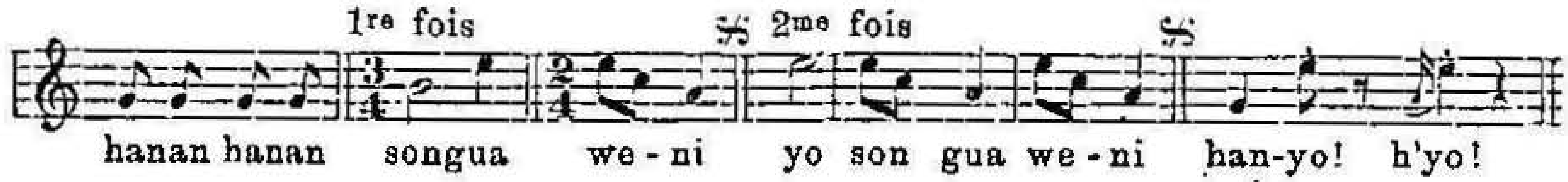
No. 15. Chant de deuil iroquois (Krehbiel).



Donnons encore, d'après M. Th. Baker, un autre chant (le quatrième) des fêtes de la moisson. Celui-ci, à son tour, appartiendra à la modalité mineure: son échelle est celle de l'hypodorien grec, incomplète il est vrai, et bornée à cinq notes, car elle ne contient pas les deux notes *fa ré*.
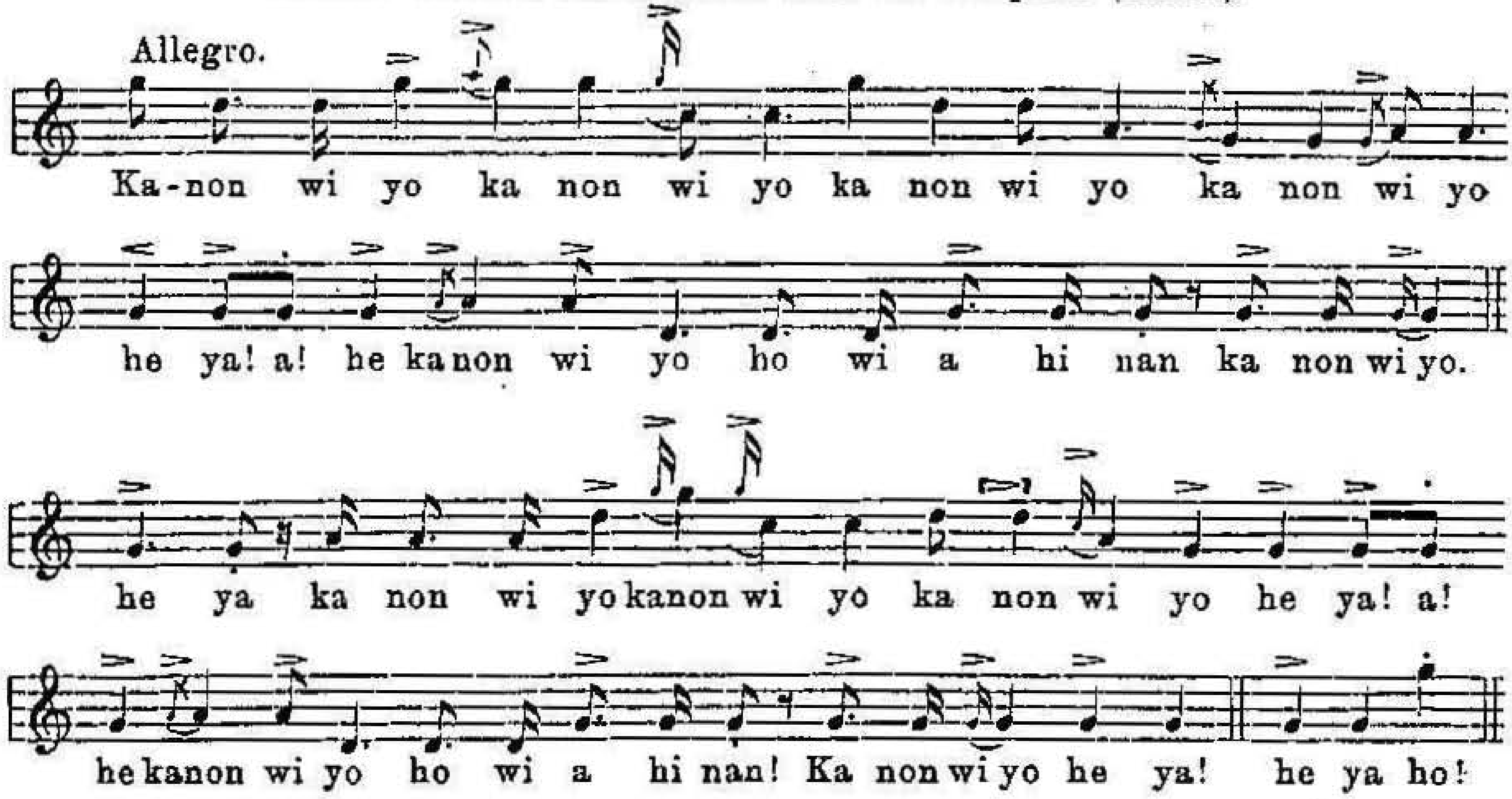
No. 16. 4me **Chant des Fêtes de la Moisson** chez les Iroquois (Baker).
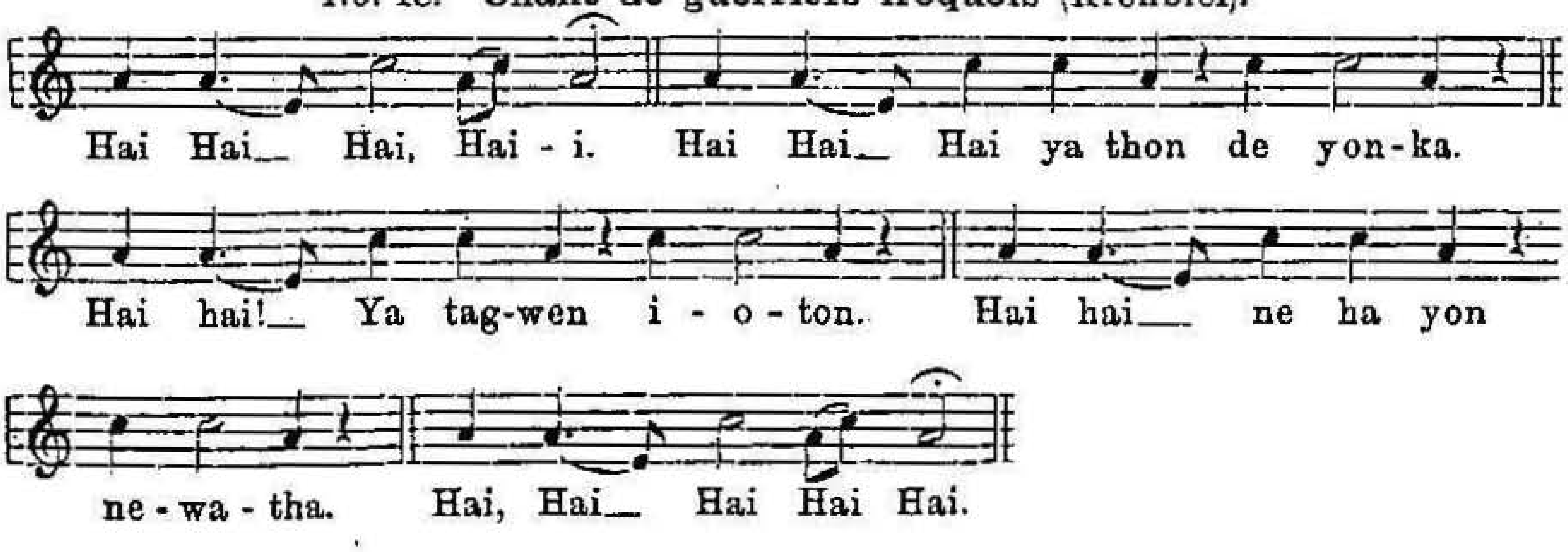




Voici maintenant, toujours d'après le même recueil, une danse de femmes. Leur chant, construit sur une échelle étendue, mais incomplète (quatre notes à l'octave: *sol la do ré*) est singulièrement contourné et peu mélodique. C'est bien là de la musique de sauvages — ou de sauvagesses — telle que nous la pressentions.

No. 17. **Danse de femmes** chez les Iroquois (Baker).
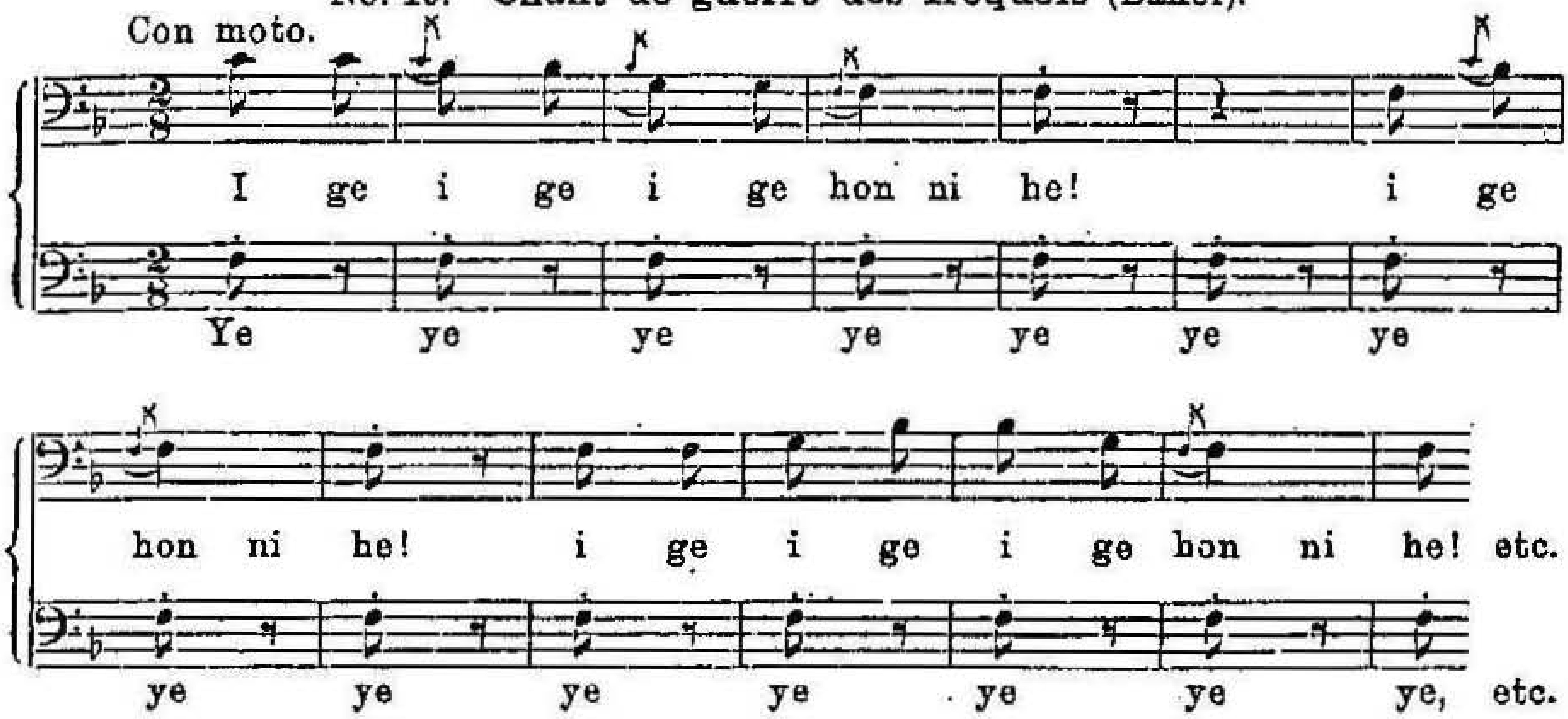


Passons maintenant aux chants de guerre. Ceux-ci vont nous sembler plus simples et plus larges, plus musicaux aussi. En voici un, sur les trois notes de l'accord parfait mineur *la do mi*: il m'a été donné par M. Krehbiel, et je l'ai entendu au phonographe. C'est plutôt encore un chant de deuil: il doit être consacré aux funérailles d'un chef. Les paroles énumèrent les noms de villes possédées par la tribu et des grands hommes qui en sont la gloire. Le mouvement est lent mais bien rythmé, les attaques des notes rudement marquées.

No. 18. **Chant de guerriers iroquois** (Krehbiel).



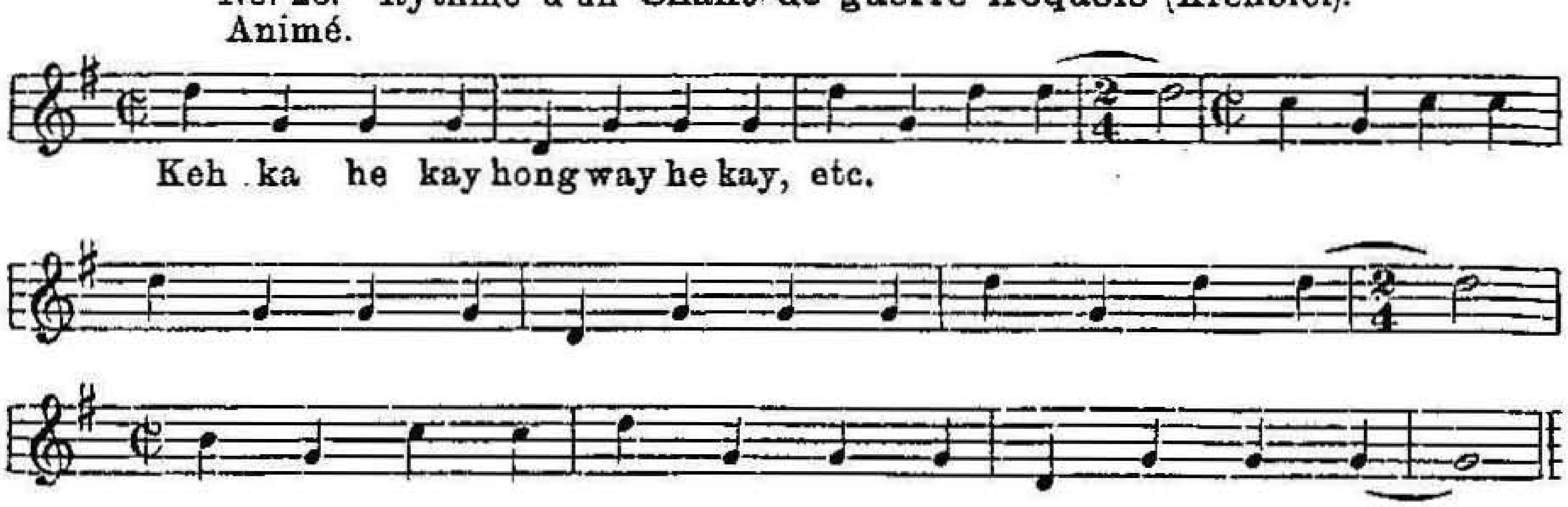
Cet autre (du recueil Baker) est un véritable chant de guerre. Il présente cette particularité, assez fréquente dans ces sortes de compositions, que, tandis que les chanteurs mêlés à l'action font entendre le dessin mélodique (quatre notes seulement), d'autres, assis autour d'eux et les excitant de la voix et du geste, font entendre un son plus ou moins fixe, par lequel ils marquent la cadence. Les tambours et les *rattles* marquent le même rythme. Bien que ce chant soit noté à deux parties, il serait peut-être téméraire d'y chercher la preuve de l'existence de l'harmonie chez les Iroquois! . . .

No. 19. **Chant de guerre des Iroquois** (Baker).
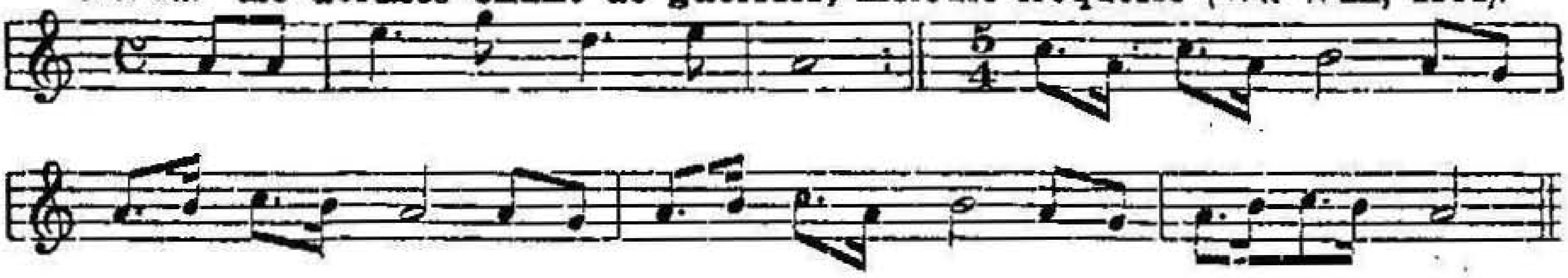


Voici encore (troisième communication de M. Krehbiel) un chant de guerre dont le rythme est fortement marqué. Son échelle ne comprend que trois notes, qui ne sont mêmes pas celles de l'accord parfait, car, à la tonique et la dominante *sol ré*, c'est le quatrième degré *ut* qui vient se joindre.

No. 20. Rythme d'un **Chant de guerre iroquois** (Krehbiel).



Je trouve enfin le chant suivant dans un ouvrage, plutôt artistique que documentaire, mais dont il n'y a aucune raison de soupçonner le souci d'exactitude: c'est, dans la collection intitulée *Wa-Wan* (série de 1904), sur laquelle je reviendrai par la suite, ce thème présenté comme chanson iroquoise, sous ce titre: *The Warrior's last Word.*

No. 21. **Le dernier chant de guerrier**, mélodie iroquoise (Wa-Wan, 1904).



IV.

J'en ai fini maintenant avec les Indiens du nord.

Je n'ai pu malheureusement voir d'aussi près les autres, plus nombreux assurément, et qui, malgré la perte de leur nationalité, ont mieux su garder les mœurs et les traditions de leur passé national; mais, refoulés depuis longtemps loin des régions où la civilisation règne à présent en souveraine, ils se sont réfugiés dans les Etats du centre, du sud ou de l'ouest, par conséquent fort en dehors des limites de la zone que j'eus à parcourir.

Mais s'il ne me fut pas donné d'entrer en contact immédiat avec eux, je ne fus pas pour cela privé de renseignements sur leur musique. Je savais devoir trouver dans les villes, centres intellectuels de l'Amérique, des savants et des artistes qui, curieux de toutes les manifestations de l'esprit, s'étaient adonnés déjà à des recherches de même nature: je ne manquai pas de me tenir au courant de leurs études. Certaines sont importantes, — quelques unes si récentes que j'eus l'avantage d'en avoir les prémices: car je ne me bornai pas à des lectures d'ouvrages déjà publiés, mais j'en voulus interroger les auteurs, sachant bien que je recevrais une impression plus vivante des manifestations d'art avec lesquelles je cherchais à me familiariser si, à défaut de ceux-mêmes de qui elles émanent, je parvenais à me mettre en communication directe avec les observateurs qui, ayant vécu au milieu d'eux, leur avaient arraché leurs plus intimes secrets.

Je ne fus pas déçu dans cette espérance. Partout j'ai reçu des personnes les mieux placées l'accueil le plus cordialement confraternel, et j'ai constaté leur désir sincère de seconder l'effort de l'étranger venu pour s'instruire sur les particularités de la vie américaine primitive et desireux de rapporter ses observations pour les faire connaître en Europe.

J'ai donc obtenu tous les renseignements que je pouvais souhaiter. Outre les explications qu'ils me donnèrent sur leurs recherches, les uns voulurent bien me chanter les chants indigènes qu'ils avaient recueillis, mettant dans leur interprétation le mouvement, l'accent, la vie, dont la transcription sur le papier ne peut jamais donner l'idée complète; d'autres me firent entendre des chants enregistrés sur le phonographe (car l'usage de cet instrument s'est beaucoup, et fort à propos, répandu en Amérique pour ces sortes d'enquêtes), de façon que je pus souvent croire que j'entendais chanter les Indiens eux-mêmes. J'adresse mes plus sincères remerciements à tous ceux qui m'ont ainsi, avec autant d'obligeance que d'autorité, prêté leurs lumières, et dont les noms seront cités tour à tour dans cette étude, — confondant, ainsi qu'il convient, ceux qui l'ont été déjà, dans la même expression de ma reconnaissance.

A New-York, je me suis adressé principalement à M. Krehbiel, au Docteur Boas, et à Miss Natalie Curtis.

J'ai déjà mentionné le premier et fait usage de quelques-unes de ses communications; j'aurai à y revenir plus longuement lorsque j'aborderai la

question de la musique des nègres, dont il s'est occupé avec un souci tout particulier.
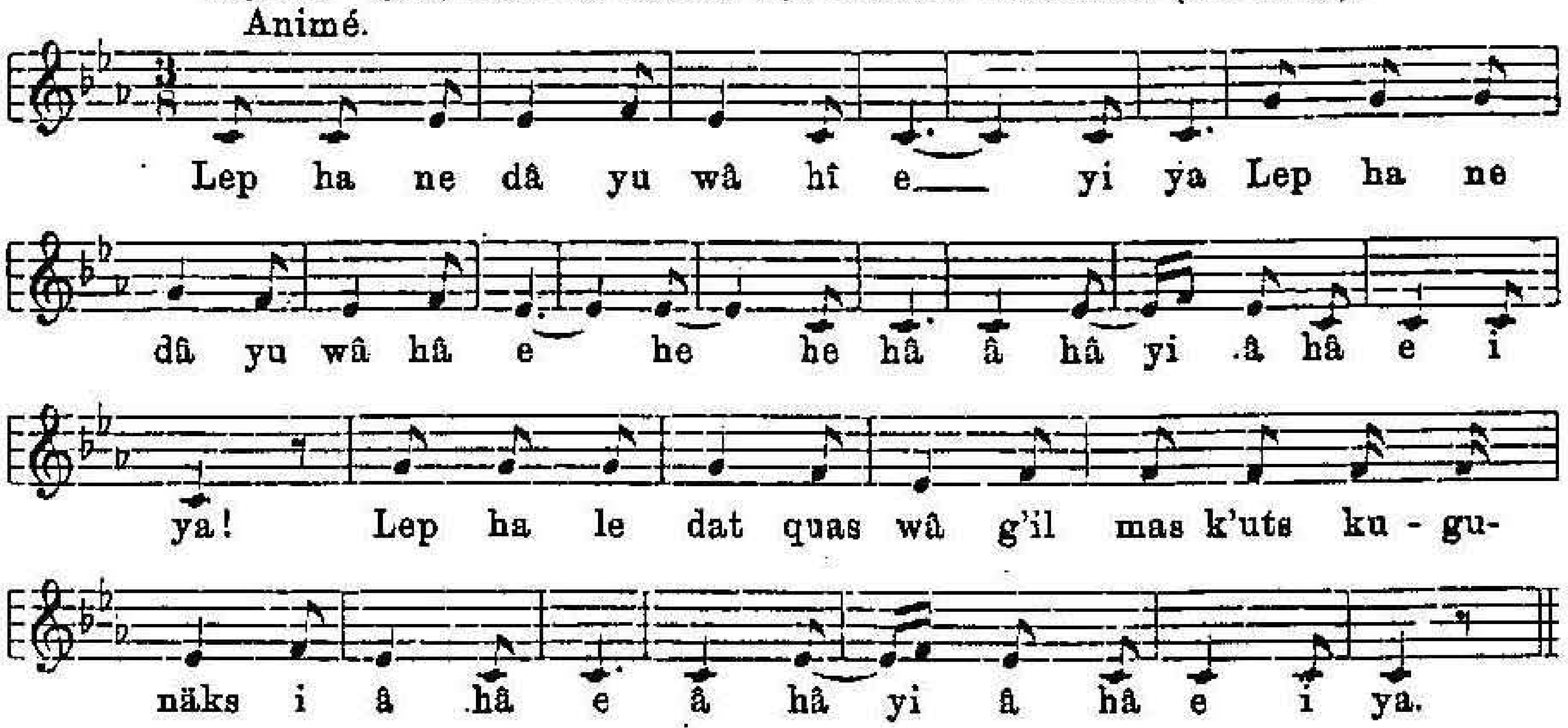
Le Docteur Franz Boas, professeur à la Colombia University, conservateur de l'American Museum of Natural History de New-York, vice-président de l'American Anthropological Association, un des fondateurs du *Journal of American Folk-Lore*, organe de l'American Folk-Lore Society, est un des maîtres de la science anthropologique en Amérique. Bien que la musique ne soit pas l'objet spécial de ses préoccupations, il a su lui faire dans ses écrits la place qui lui revient dans une étude générale.

La plus importante contribution qu'il ait fournie à cet égard est celle que contient son livre: *The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*, fruit d'observations directes et approfondies sur une tribu indienne de l'île de Vancouver. Il en décrit les mœurs, retrace les fêtes religieuses ou populaires, insistant surtout sur la célébration de la fête de l'hiver, avec ses cérémonies symboliques et secrètes, dans les clairières des forêts: malgré leur secret, il en donne des représentations par la photographie; mieux encore, à notre point de vue, il en note les chants: la dernière partie du volume en contient un bon nombre. Nous ne saurions négliger de tirer parti d'une si précieuse source de renseignements, grâce à laquelle il nous est permis de connaître les formes musicales familières à un peuple sauvage vivant dans une île du Grand Océan Pacifique. Nous allons donc reproduire quelques uns de ces chants, dont nous devons la notation à l'activité éclaire du Dr. Boas, aidé parfois par un spécialiste de la musique indienne, J. C. Fillmore, dont par la suite nous retrouverons le nom associé à d'autres travaux.

Commençons par un thème de danse rattaché à une tradition populaire qu'il serait trop long de rapporter ici: il nous suffira d'en extraire cette mélodie, nette et bien formée, et qui donne une idée favorable du chant populaire dans ces contrées. Le tambour frappe régulièrement le troisième temps (croche) de chaque mesure.

No. 22. Chanson de danse des Indiens Kwakiutl (Dr. Boas).

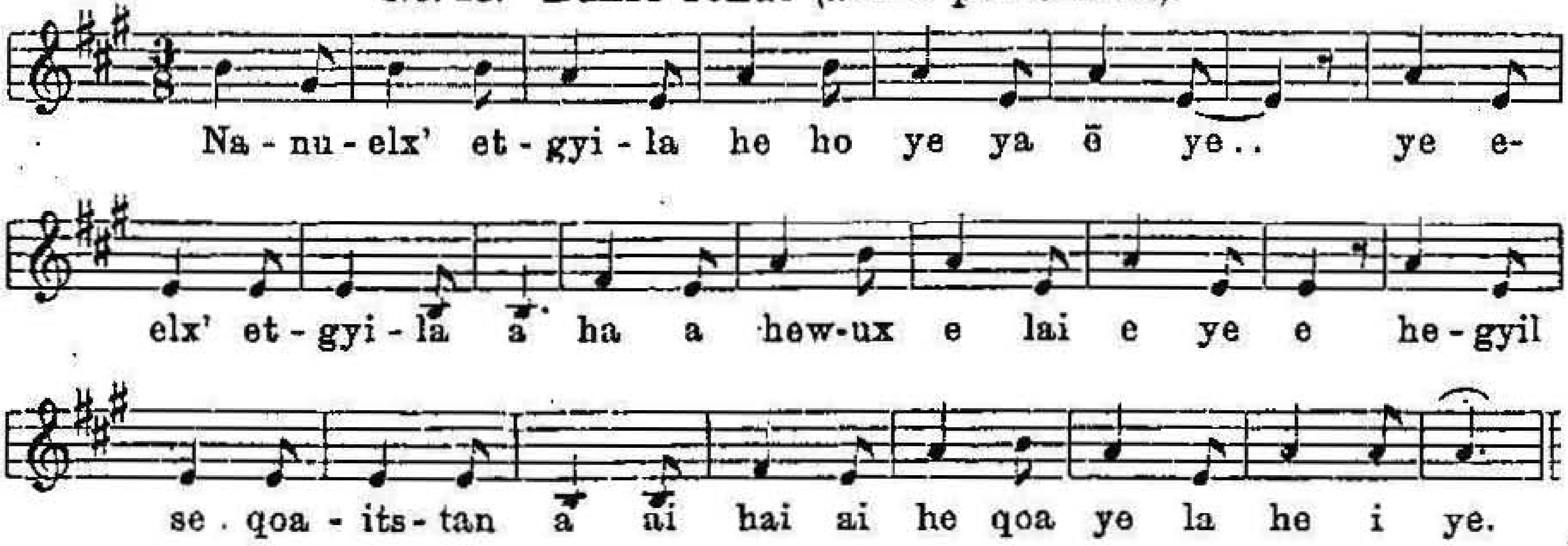
Animé.



Voici maintenant quelques spécimens des chants consacrés aux fêtes de l'hiver, dont le rit vraiment liturgique se déroule à travers des épisodes multiples.

Tout d'abord, une «danse ronde» dont les évolutions ont pour objet d'évoquer le grand Esprit. Sous le chant à trois temps, le tambour bat quatre coups égaux par mesure.
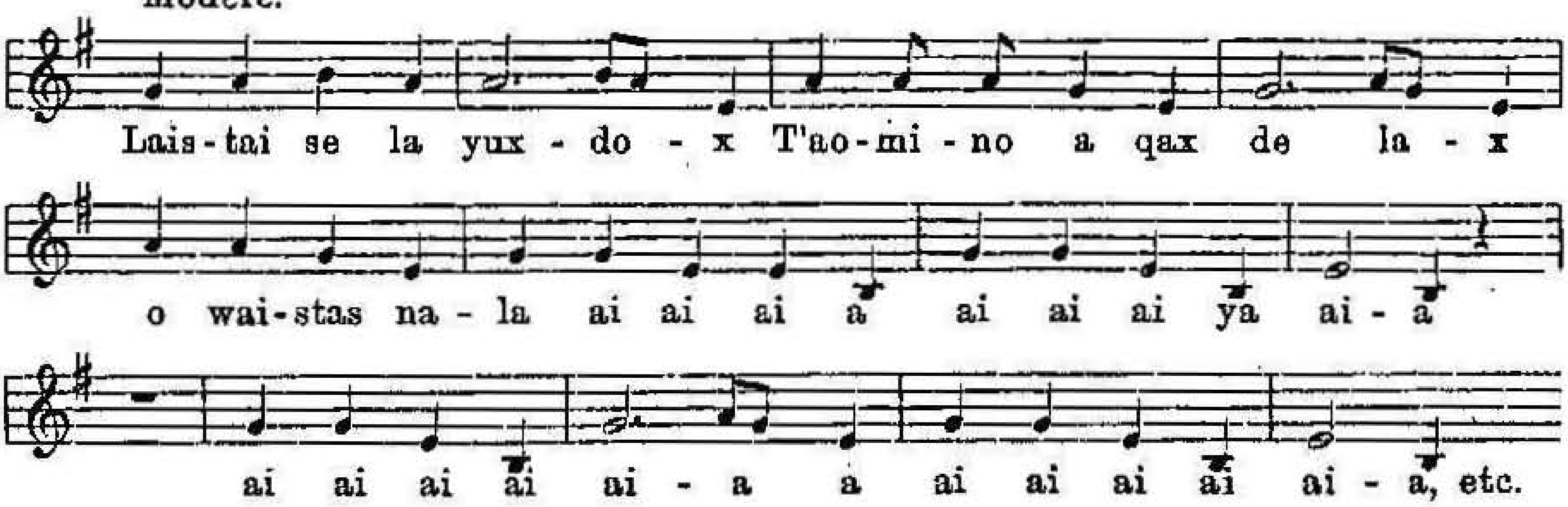
No. 23. **Danse ronde** (même provenance).



Cet autre chant en style lié, où les mesures à quatre et à cinq temps s'entremêlent régulièrement, sert à accompagner une danse nuptiale, dont le cérémonial s'accomplit dans la nuit. Les deux formules mélodiques se répètent en alternant à l'infini.

No. 24. **Danse nuptiale** (même provenance).
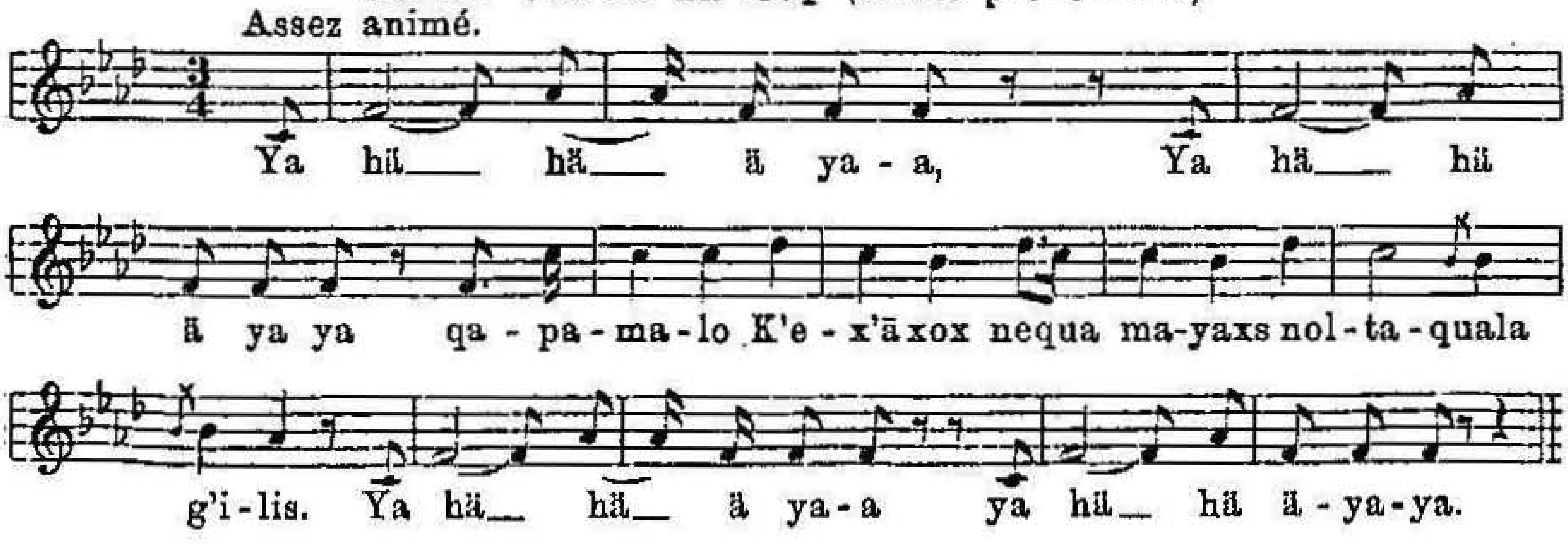
Modéré.



La formule mélodique qui va suivre est l'accompagnement de la *Danse du loup*. Son allure, plus déclamatoire que dansante, est précisée par l'accompagnement des instruments à percussion qui, dans la phrase initiale et finale, marquent régulièrement les trois temps, se taisant pendant le chant du milieu.
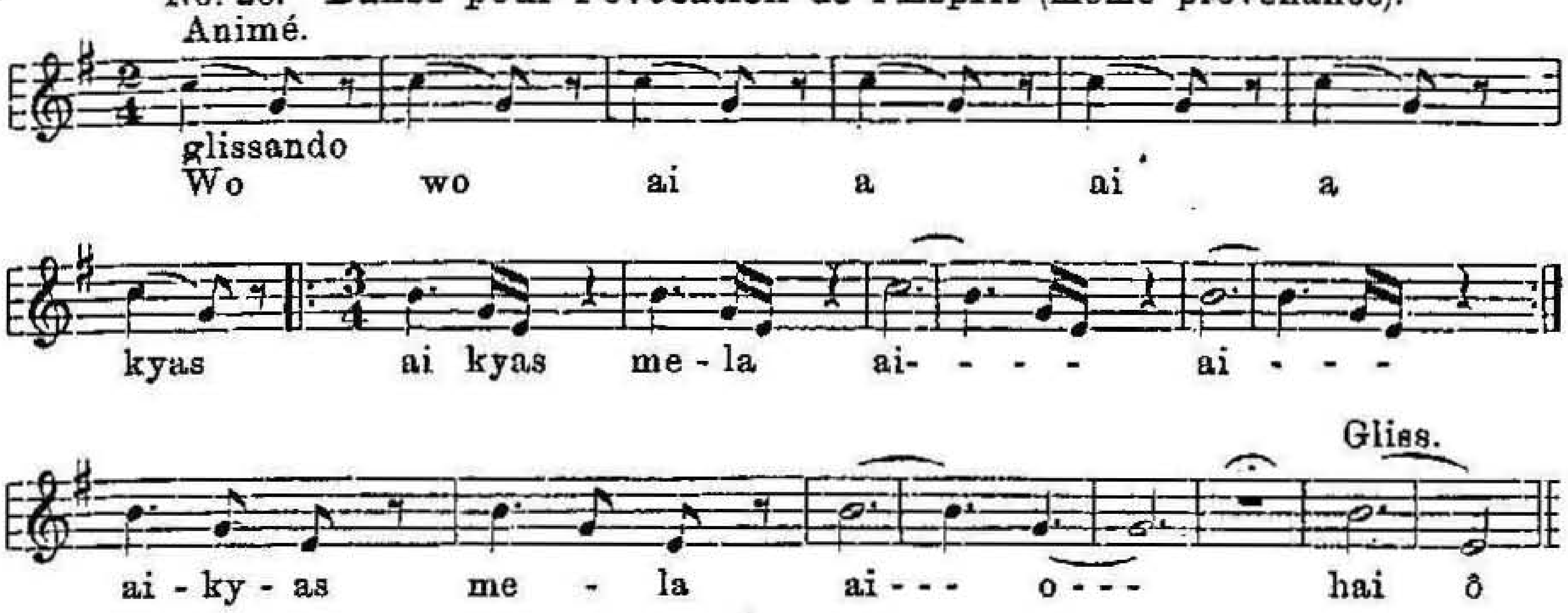
No. 25. **Danse du loup** (même provenance).

Assez animé.



Terminons ces citations empruntées au Dr. Boas en reproduisant une formule d'incantation qui, si l'on en juge par la description de la cérémonie, doit, à l'audition, plutôt ressembler à une vocifération qu'à un chant. Entonnée au plus fort de l'émotion produite par l'évocation de l'Esprit, elle réunit les voix et accompagne la danse de tout le peuple, se répétant à plusieurs reprises successives.

No. 26. **Danse pour l'évocation de l'Esprit** (même provenance).



Un autre ouvrage du docteur Boas — explorateur du continent américain jusqu'à ses plus extrêmes limites septentrionales — est intitulé *The Central Eskimo*, et renferme une vingtaine de mélodies des contrées polaires. Nous sortirions des limites qui nous sont assignées si nous suivions là notre guide aventureux, quelque sûre que puisse être sa direction: nous l'y abandonnerons donc, et resterons pour quelques instants encore à New-York, qui n'a pas épuisé pour nous les renseignements sur les Indiens et leur musique.

Il ne m'a pas été donné d'entrer en relations avec le Dr. Carl Lumholtz, l'un des conservateurs de l'American Museum of Natural History, semblablement renommé par ses travaux d'ethnographie. A vrai dire, de par leurs sujets mêmes, ses ouvrages, dont je n'ai point à redire ici les hauts mérites, ne le désignaient pas particulièrement à ma recherche, car c'est surtout à l'Océanie qu'il a consacré ses écrits, et le seul qu'il ait consacré à l'Amérique concerne le Mexique, pays situé en dehors de mon cadre.

En revanche, j'ai trouvé les lumières les plus précieuses chez l'auteur qui, entré le plus récemment dans le domaine de la musique indienne, est peut-être celui qui, du premier coup, y a pénétré le plus avant. C'est une jeune fille de New-York, miss Natalie Curtis.

Au moment où j'étais en Amérique, miss Curtis ne s'était encore fait connaître au public que par un petit recueil de trois chants harmonisés: *Songs of ancient America, three Pueblo Indian Corn-grinding Songs from Laguna, New Mexico.* Mais elle préparait un ouvrage bien plus considérable: *The Indians Book*, qui, publié depuis mon retour, a enrichi la connaissance de la musique des Indiens d'une de ses plus notables contributions.

Miss Curtis, qu'une forte éducation musicale a familiarisée avec la pratique de l'art moderne le plus avancé, ayant dû, pour des raisons de santé, faire un séjour dans les contrées du sud-ouest (Colorado, Arizona, Nouveau-

Mexique), s'éprit de l'art fruste et primitif des peuples indigènes dans le voisinage desquels les hasards de la vie l'avaient conduite. Avec une activité inlassable, en même temps qu'une grande sympathie pour ces vaincus dont la condition est si digne de pitié, elle entreprit d'observer attentivement et patiemment les particularités de cet art, et de les faire connaître au public par une compendieuse étude. Les notes prises au cours de cette enquête sont devenues la matière documentaire de son grand ouvrage. Elle m'a fait la faveur de me le faire connaître à l'avance. Mieux encore: en parcourant ensemble les chants qu'elle avait notés, elle voulait bien parfois me les chanter tels qu'elle les avait entendus aux indigènes, reproduisant, avec un extrême souci de fidélité, les mouvements, l'accent, et toutes les nuances de leur interprétation, — non peut-être sans y ajouter quelque chose de personnel, qui, facile à distinguer, ne faisait qu'accroître l'intérêt de l'audition en en rendant la signification plus pénétrante.

Les peuples dont elle a ainsi recueilli la musique sont, d'après son dire, des sauvages d'une culture vraiment supérieure. Tempéraments méridionaux, ils semblent être doués d'un génie plus affiné que les autres indigènes de l'Amérique. Leurs voix sont belles, et leur chant a moins de dureté que celui des Indiens du nord; leurs formes lyriques mêmes ont plus d'ampleur. Le chant est mêlé chez eux à toutes les manifestations de la vie: ils ont d'abord, comme tous les Indiens, les chants de cérémonies, plus rituels que populaires, les chants religieux, chants d'actions de grâces après les récoltes, puis les chants épiques, les chants de danse, et encore des chants d'amour, dont le caractère est volontiers empreint d'une certaine religiosité, des berceuses, des chansons de travail, etc.

Miss Curtis enfin a eu la bonté de me communiquer deux chants pris parmi les plus importants de son recueil inédit, en me permettant (sous les réserves d'usage quant au droit de propriété) de les comprendre dans l'ensemble de mon propre travail. Elle y a joint un commentaire également extrait de son livre. Je ne puis mieux faire que de reproduire textuellement l'un et l'autre de ces documents.

Chansons Indiennes
Tirées de
«*The Indians Book*»
par **Natalie Curtis**
(Copyright, 1906, by Natalie Curtis).
I. — *Chant de l'Offrande*
(Chanson de la Danse du Soleil).

«Les Indiens des Plaines sont ces tribus qui vivaient autrefois dans la région entre le Mississipi et les Montagnes Rocheuses, où ils chassaient le buffle. La cérémonie religieuse surnommée par les colons (blancs) *Danse du Soleil* est une des plus anciennes chez le peuple des prairies. Le chant suivant fait partie de la cérémonie telle qu'elle se pratique dans la tribu des Cheyennes, et la description du chant a été recueillie de la bouche d'un chef de cette tribu.
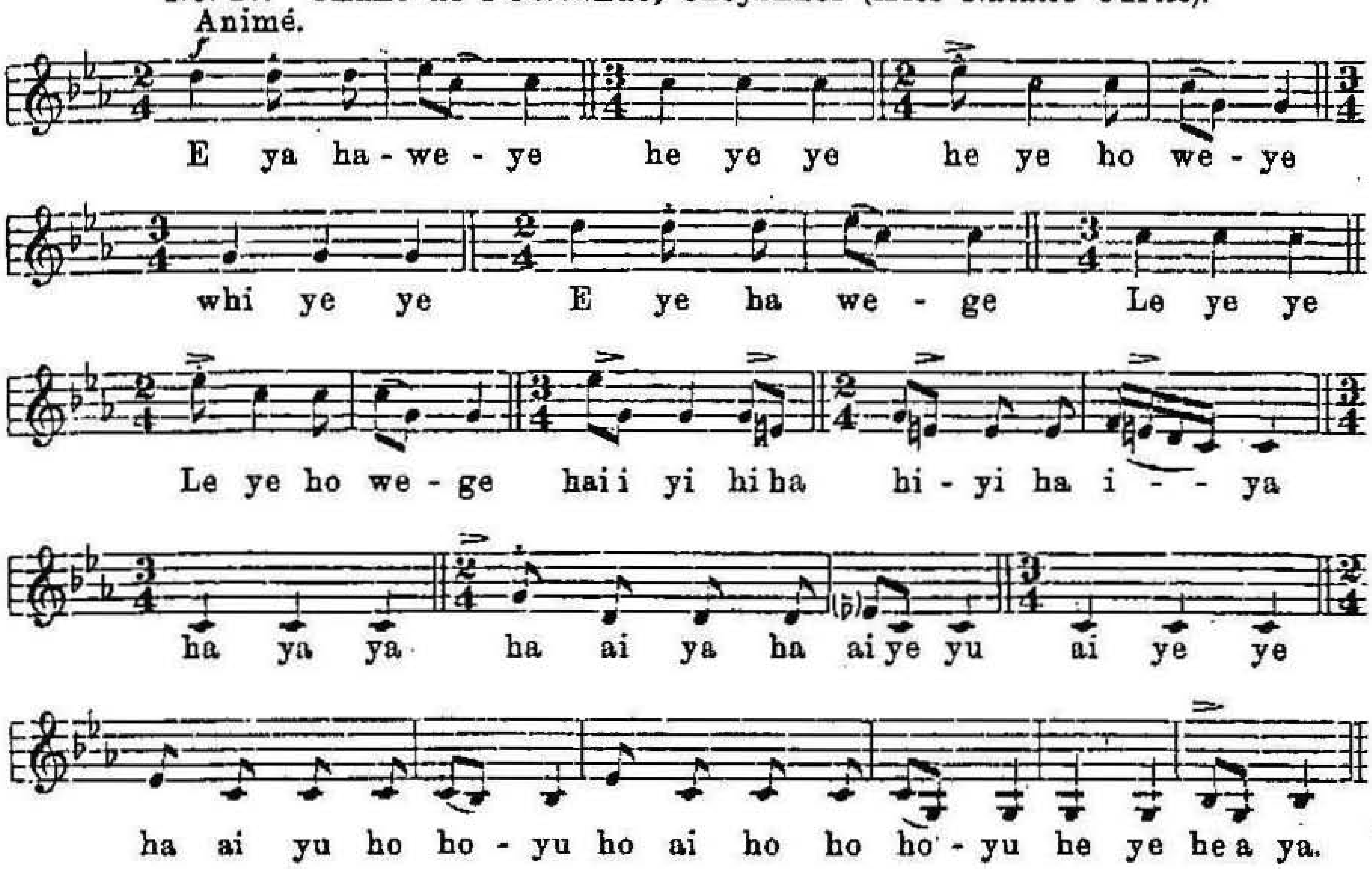
«La Danse du soleil, dit ce chef, est le nom que donnent les blancs à ce que les Cheyennes appellent «Offrande». C'est une antique cérémonie religieuse consacrée à l'adoration de Macha-Mahaiyu, le Grand-Mystère, qui règne le jour par le soleil et la nuit par la lune. Cette cérémonie est célébrée aussi pour guérir les malades.

«Voici le chant par lequel elle s'ouvre. C'est une prière, qui est répétée quatre fois, lentement, pendant que les danseurs restent debout en cercle, les mains

étendus et le regard fixé vers les cieux. Quelquefois, dans l'ardeur de la prière on pourrait voir les yeux des adorateurs se remplir de larmes. C'est ainsi que le peuple prie que tous les maux soient écartes de lui.

«Après avoir achevé la quatrième reprise du chant, on bat le tambour, le mouvement devient plus rapide, et la danse commence. Les Danseurs, toujours regardant en haut, sifflent sur les flûtes taillées dans des ailes d'aigles; le rythme est indiqué simultanément par ce sifflement et par le tambour. Cette chanson, l'un des innombrables chants de la Danse du soleil, est ancienne et sanctifiée par l'usage sacré.»

No. 27. **Chant de l'Offrande,** Cheyennes (Miss Natalie Curtis).



II. **Ockaya.**

(Chanson à moudre le maïs)

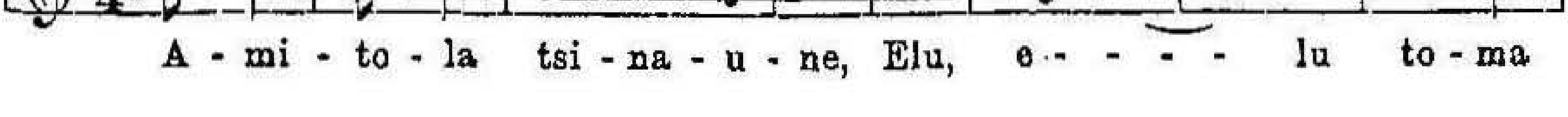
Zuñis.
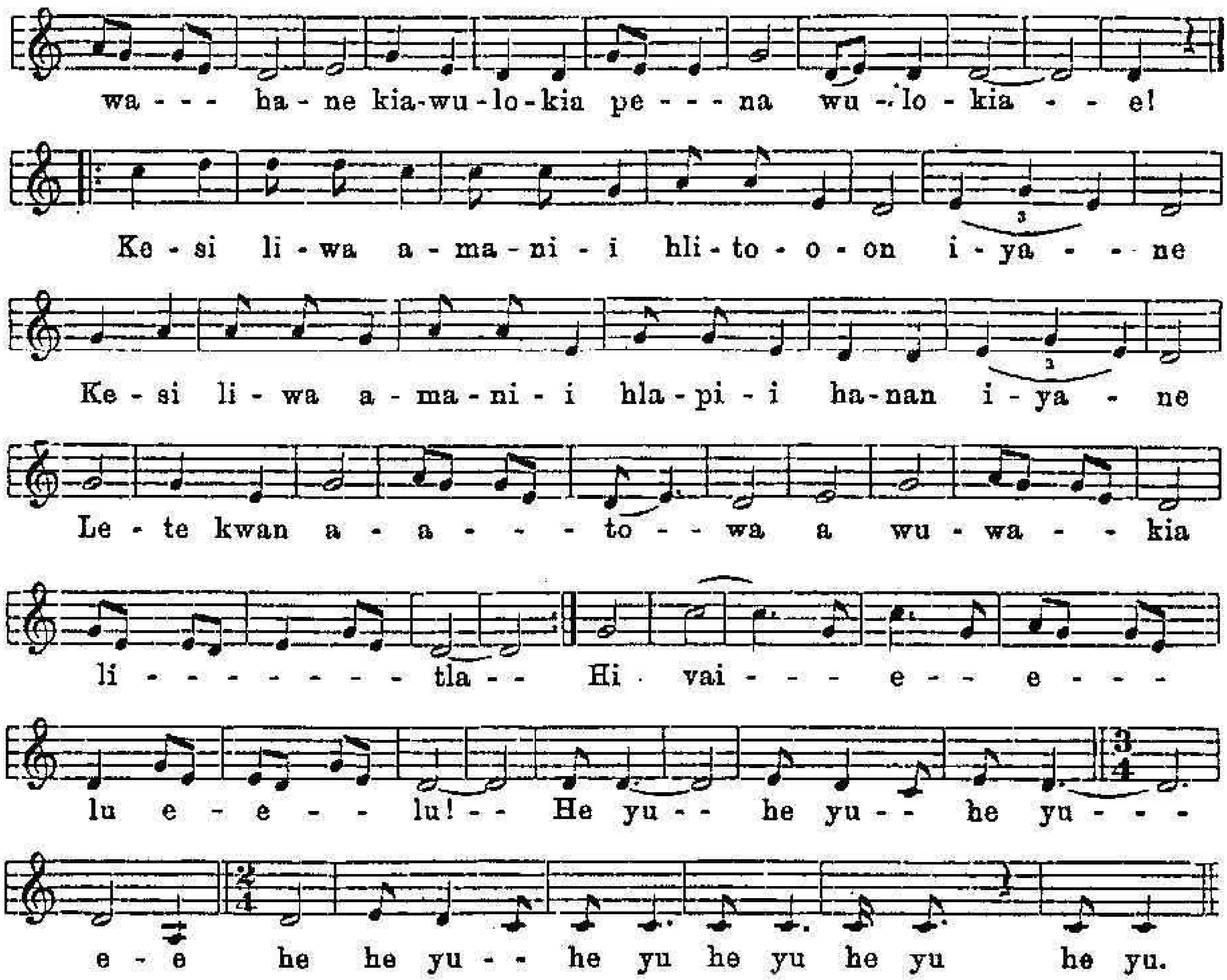
«Les Zuñi-Indiens sont un peuple agriculteur qui habite les régions desséchées et arides du Nouveau-Mexique. Aussi les images poétiques de leurs vers reflètent naturellement l'idée dominante de leur vie: l'appel à la pluie, dont ils ont besoin plus que d'aucune autre chose.

«Dans le chant suivant, l'arc-en-ciel est comparé à un jeune homme joyeusement paré de couleurs splendides, comme les Indiens se peignent et se fardent eux-mêmes quand ils sont en costume de fête. Comme la plupart des chansons zuñiennes sont des prières pour la pluie, ces Indiens croient que les oiseaux aussi appellent de leurs chants les eaux désirées, et l'hirondelle leur semble le héraut de la pluie.

«Voici une chanson de ce genre, chantée par les femmes en moulant le maïs en farine.»

No. 28. **Chanson à moudre le maïs,** Zuñis (Miss Natalie Curtis).





«Là-bas le splendide arc-en-ciel! — Le vois-tu gaîment coloré! — Une joie nouvelle — l'hirondelle — vient d'apporter aux champs qui poussent. — Elle chante: «Par ici! — par ici! par ici, — o pluie! — Viens par ici!» — Elle chante: «Par ici! — par ici! par ici, — nuage, — viens par ici!»

«Répondent en murmure — les plantes et le blé: — «Quelle joie de pousser, — de se développer — partout dans la nature!»

«*Hi-vai*! — Comme il est beau, le monde!»

Montaigne n'avait pas tort quand il affirmait que les poésies de ces «Cannibales» n'étaient point des œuvres de barbares, et décelaient au contraire une imagination «tout à fait anacréontique». On retrouverait d'analogues exemples dans les chansons publiées en premier lieu par miss Curtis, et les formes mélodiques y ont un tour également heureux. Je ne veux pas reproduire dans leur intégralité ces chants qui ont été l'objet d'une publicatien à laquelle il doit suffire de renvoyer le lecteur: je ne puis pourtant pas résister au désir d'en donner un aperçu en en extrayant les parties les plus saillantes.
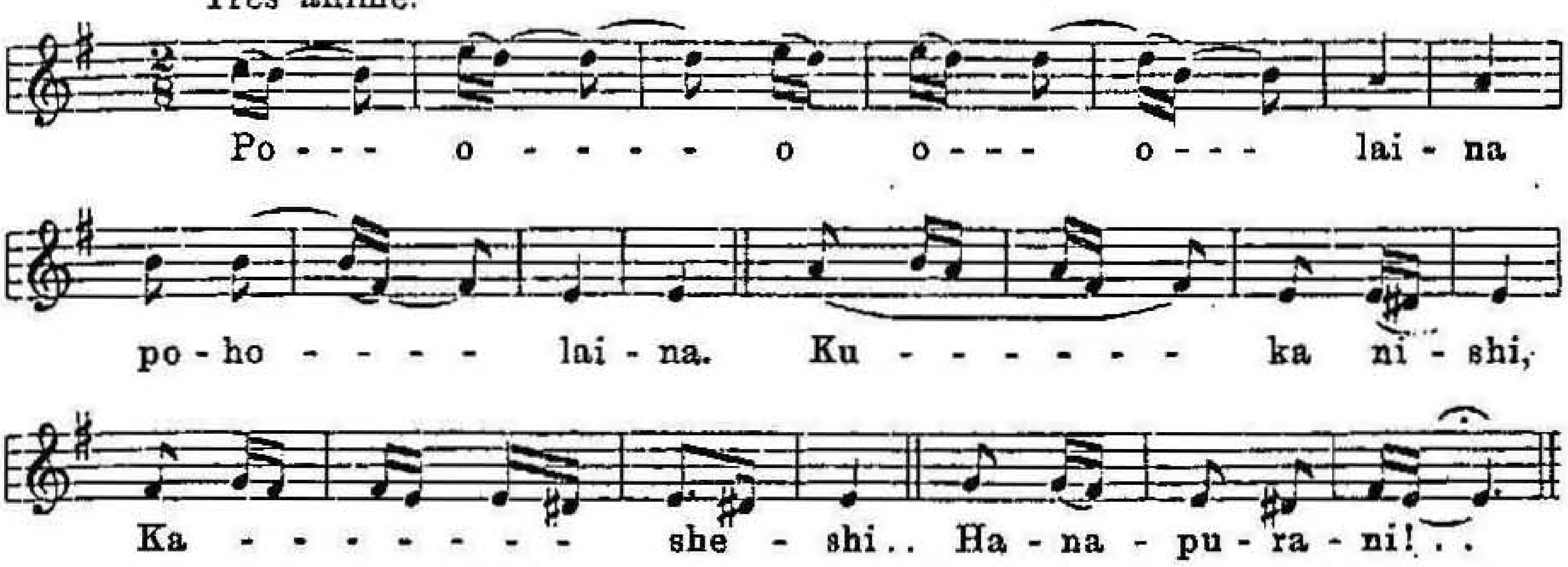
Ces trois chants, recueillis (le titre nous l'a dit) chez les Pueblos, sont, comme le précédent, des chansons de travail, par le rythme desquelles les femmes accompagnent l'action de moudre le maïs. Le contour mélodique en est pourtant très libre: il est peu rythmé, dans le sens de périodicité que nous donnons à ce mot: étant donné, comme l'atteste notre auteur, que chaque commencement de mesure correspond à un des mouvements isochrones du travail, il est facile d'apercevoir que cet *ictus* n'est que rarement accom-

pagné par l'attaque d'un «temps fort». Nous n'en devons que mieux apprécier le sentiment de la forme qu'ont ces peuples primitifs, puisque, dans leurs chants populaires, ils savent conserver sans trouble un mouvement musical différent de celui de leur corps.

Ces chansons sont au moins aussi longues que celle qui vient d'être précédemment notées. Nous en reproduisons seulement les formules essentielles, qui, dans le développement, sont répétées dans un ordre plus ou moins arbitraire.

No. 29. Fragment de Chanson à moudre le maïs, Pueblos (Miss Natalie Curtis.)

Très animé.
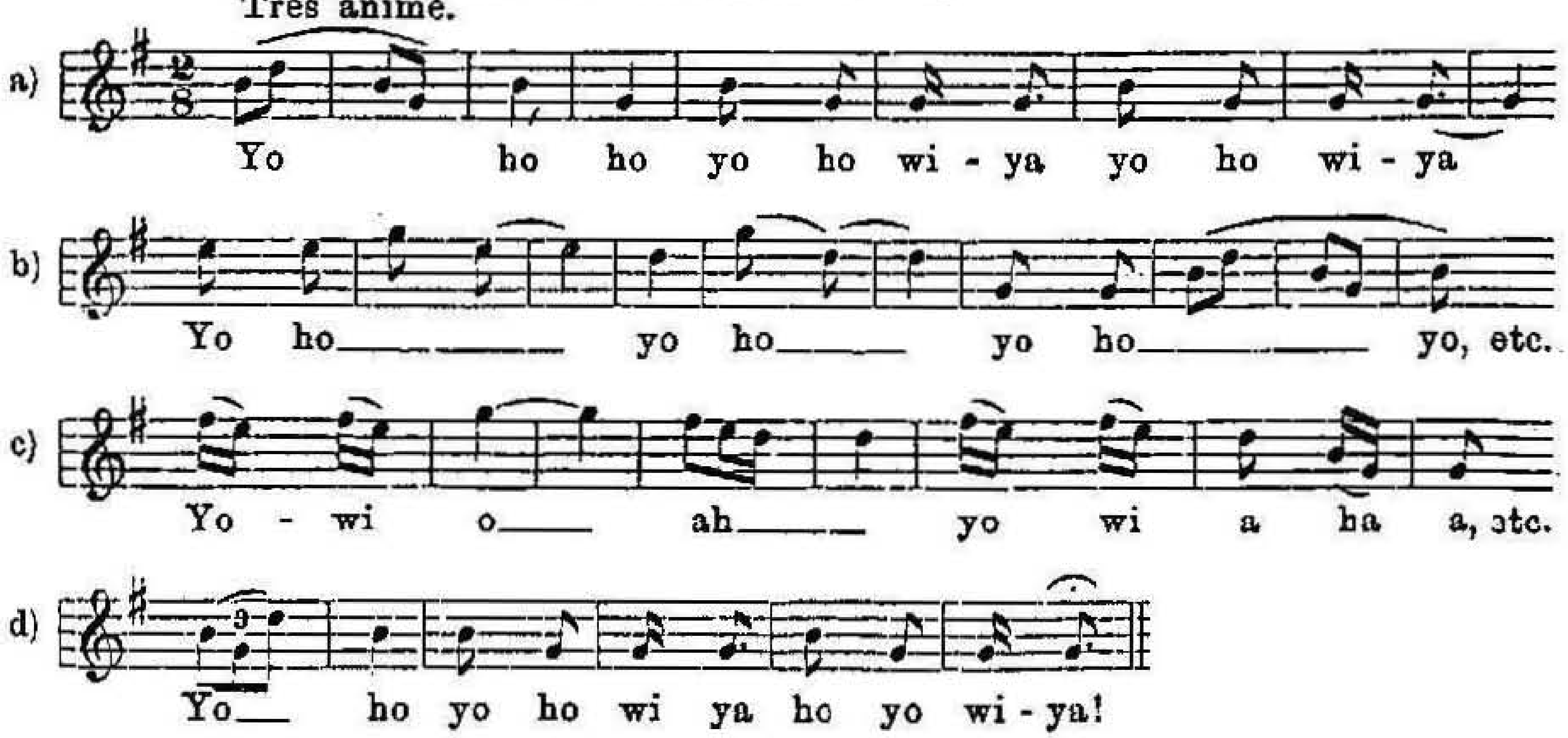


Les paroles, très simples, disent (d'après la traduction que m'en a donnée miss Curtis):

«O papillon, fuis vers les fleurs! — Fuis, [papillon] blanc; fuis [papillon] rouge . . .»

No. 30. Même sujet, même provenance.

Très animé.
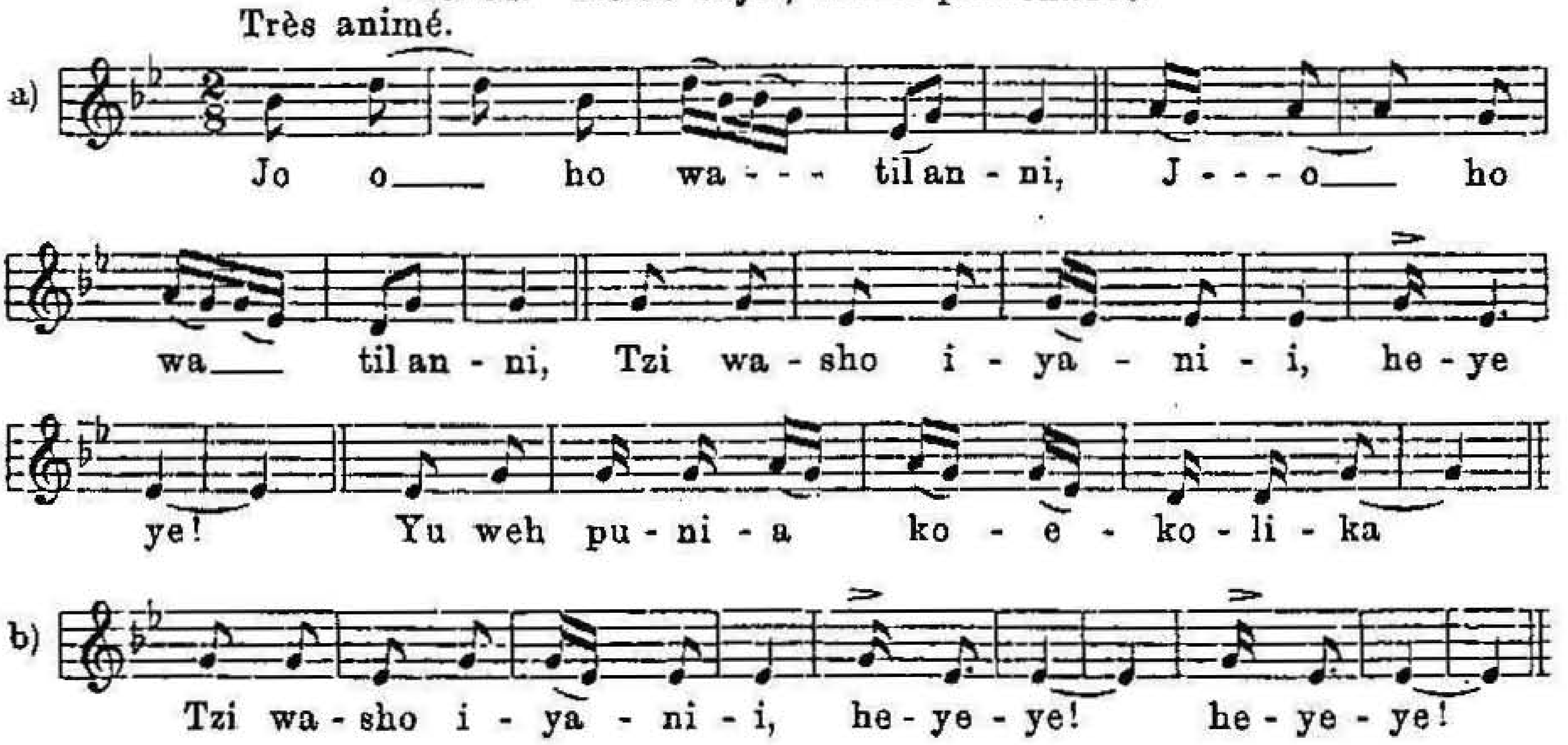


Ici, les paroles n'ont aucune signification: ce sont de simples refrains.

Les mélodies dont on vient de lire les fragments principaux sont l'une et l'autre conçues dans une tonalité qui ne peut choquer en rien nos habitudes de musiciens modernes. La première appartenait très nettement au mode et au ton de mi mineur; la dernière, bien que construite sur une

échelle incomplète, n'en appartient pas moins nettement au ton de *sol* majeur. Et en voici une troisième qui, faite presque entièrement sur quatre notes formant un arpège par tierces: *mi bémol*, *sol*, *si bémol*, *ré*, semble d'aberd osciller entre les tons de *sol* et de *mi bémol*: le premier semble l'emporter d'abord; mais, à la fin, la cadence sur *mi bémol*, déjà entrevue, va s'imposer définitivement par la répétition obstinée de la note, sur laquelle en définitive se produira l'arrêt final.

No. 31. Même sujet, même provenance.



Les paroles ont le même sujet que la chanson précédemment reproduite en son entier: c'est encore un appel à la pluie bienfaisante:

«Eau merveilleuse, vie nouvelle pour ceux qui te boivent! Voici que du sud-ouest viennent des nuages. Voici que du sud-est viennent des nuages portant de la pluie.»

V

New-York m'ayant ainsi épuisé ses secrets, je passe à ceux que devait me découvrir la capitale de la République, Washington.

Je vis là une personne qui, n'en étant plus à son début comme miss Curtis, a consacré la plus grande partie de sa carrière, déjà longue, à l'étude non moins attentive et non moins passionnée de la musique et des mœurs des Indiens: miss Alice Fletcher. Ainsi, ce sont deux femmes qui, jusqu'à ce jour, se sont avancées le plus résolument et le plus loin dans ce domaine fertile en découvertes nouvelles.

Miss Alice C. Fletcher, pensionnée de l'Association d'ethnologie américaine du Musée Peabody (Université Harvard), vice-présidente de l'Association anthropologique américaine pour 1907, bien que devant, en vertu de ses fonctions à l'Université Harvard, demeurer à Boston, a obtenu, pour raison de santé, l'autorisation de changer cette résidence pour le climat plus tempéré de Washington. Mais il n'y a que peu d'années qu'elle est fixée dans cette ville: elle a passé la plus grande partie de son existence active dans les régions centrales de l'Amérique, vivant parmi les Indiens, auprès desquels l'avaient conduite des fonctions qu'elle tenait du gouvernement. N'ayant pas été étrangère à l'adoption de la loi par laquelle les Indiens, jadis maîtres

du sol américain, ont été mis en possession de quelques-unes de ces terres dont ils se voyaient peu à peu dépouillés (principe des «réserves», terres concédées à titre inaliénable aux indigènes), elle fut préposée à la répartition. Elle a donc habité longtemps parmi les sauvages, partageant leur existence, dans la prairie, sous la tente, exposée parfois à de dures épreuves et privations. Mais en même temps elle a appris à les connaître, et sa sympathie pour eux lui a valu en retour des confidences qu'aucun autre blanc n'avait encore reçues. La vie indienne n'a donc pas de secrets pour elle. Elle connaît toutes les particularités relatives aux mœurs, à la langue, à la musique de peuples très différents les uns des autres. Je lis dans ses écrits les noms des Omaha, les Dakota, les Siouan, les Caddaon, les Iowa, les Sioux, les Nez-percé, les Otoe, les Ponca, les Pawnee, etc: ce sont quelques-unes des tribus qui ont fait l'objet de ses observations. Il n'y a, m'a-t-elle assuré, pas moins de quarante langues différentes chez les peuples indiens. Une telle diversité n'est-elle pas un objet d'étude extraordinairement fécond?

C'est plutôt aux mœurs qu'aux particularités linguistiques et musicales que miss Fletcher s'est attachée. Mais de même qu'il lui fallait, pour les nécessités de la vie, se familiariser avec le parler des indigènes, de même elle a aperçu que la musique tenait une place si importante dans leur vie, publique et privée, qu'elle a résolument consacré à cette partie du sujet toute l'attention qui convenait. Au reste, elle a toujours eu soin de s'entourer des compétences spéciales qui devaient servir à ses desseins. C'est ainsi qu'un Indien, amené enfant par elle de sa tribu sauvage, et qui maintenant, fixé à Washington, y occupe un emploi du gouvernement dans l'administration des Affaires indiennes, M. Francis La Flesche, est son collaborateur pour ce qui concerne les langues.

Un autre Indien, James R. Murie, l'a assistée dans ses plus récentes recherches concernant les rits secrets d'une cérémonie religieuse des Pawnee, et qui lui ont fourni la matière d'un très gros livre.

Enfin, au nombre des personnes qui lui ont prêté leur concours pour la partie musicale de ses observations, il faut citer d'abord miss Sarah Eliot Newman, de Boston, puis, après elle, John Comfort Fillmore, et maintenant M. Edwin S. Tracy.

Le nom de Fillmore est, parmi ceux qui auront été cités au cours de ce rapport, le seul à peu près qui ait traversé l'océan. L'article du *Guide musical* de Bruxelles que je citais en commençant comme seul écrit français consacré à la «musique des Peaux-rouges» (il est d'une documentation exacte, sinon complète), ne mentionne pas d'autres écrits sur la matière que ceux auxquels Fillmore a attaché son nom (le Dr. Boas et miss Fletcher n'étant cités qu'en passant). Nous avons vu pourtant, par l'exposé ci-dessus, que sa part d'initiative n'a pas été très grande, et que son principal mérite fut d'être le collaborateur de miss Fletcher, laquelle d'ailleurs, j'ai très bien su le reconnaître, est loin d'être dénuée de compétence en matière musicale.

John Comfort Fillmore, mort en 1898, fut professeur de musique en Amérique, après avoir fait ses études en Allemagne. Il a fondé un Conservatoire à Milwaukee, puis devint professeur au College (Université) Pomona, à Claremont (Californie). Il a publié quelques ouvrages de théorie et d'histoire musicale.

Ayant eu communication des premières notes de musique prises par miss

Fletcher, il devint le collaborateur de son œuvre, entreprit avec M. La Flesche un voyage d'étude chez les Omaha, et fit avec eux deux des observations musicales sur les Indiens venus en grand nombre à l'Exposition universelle de Chicago. Il a joint un rapport signé de son nom à celui que miss Fletcher présenta en 1893 à l'Association ethnologique (nous aurons à y revenir maintes fois), a donné les notations musicales contenues dans cet important document; enfin il a publié diverses études dans des périodiques, comme les *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, herausgegeben von Dr. Carl Stumpf, de Berlin (Leipzig, 1898): le troisième cahier de cette collection contient un article intitulé *Indianergesänge*, von John Comfort Fillmore, où sont douze airs notés provenant des tribus du sud: les Yaqui (Mexique) et les Coahuilla (sud de la Californie).

Tout cela est fort bien, et nous n'aurions que des éloges pour cet effort si Fillmore n'était tombé dans le travers de vouloir trop faire. Ce chapitre de Montaigne sur «les Cannibales» déjà plusieurs fois cité dans ce rapport (mais cite-t-on jamais trop Montaigne?) va nous fournir des réflexions qui pourraient servir de règle de conduite à bien des gens faisant métier de l'observation. Parlant des renseignements d'après lesquels il écrit, il dit les tenir d'un homme «simple et grossier, qui est une condition propre à rendre véritable témoignage. Car les fines gens remarquent bien plus curieusement, et plus de choses, mais ils les glosent, et, pour faire valoir leur interprétation et la persuader, ils ne se peuvent garder d'altérer un peu l'histoire . . . Pour donner crédit à leur jugement, ils prêtent volontiers à la matière, l'allongent et l'amplifient. — Je voudrais, ajoute Montaigne, que chacun écrivit ce qu'il sait, et autant qu'il en sait. Tel peut avoir quelque particulière science ou expérience de la nature d'une rivière ou d'une fontaine qui ne sait au reste que ce que chacun sait: il entreprendra toutefois, pour faire courir ce petit lopin, d'écrire toute la physique. De ce vice sourdent plusieurs grandes incommodités.»

Ces incommodités, Fillmore ne nous les a pas épargnées. Mais, élève des universités européennes, professeur dans les universités américaines, pouvait-il parler de la musique des sauvages sans y trouver le prétexte de quelques théories? Il nous entretient donc, à ce propos, du principe de la musique, comme si ce principe pouvait être reconnu d'après des observations faites dans un cadre si restreint, et s'il ne fallait pas, pour essayer de le dégager, attendre qu'il ressorte de tout un ensemble de connaissances! Bien heureux encore qu'il n'ait pas, suivant l'usage en ces sortes d'écrits, découvert dans la musique des Indiens des intervalles différents des nôtres, et surtout des quarts de tons! Il n'eût pas été le seul: j'ai cité dans les premières pages de cette étude (sans m'y arrêter, il est vrai) le nom d'un auteur qui, après avoir fait la facile constatation que cette musique a pour échelle la plus usuelle la gamme pentaphonique procédant par tons et tons et demi (*do ré mi sol la do*), y découvre en même temps l'intervalle enharmonique qui, depuis le divin Olympos, a fait tourner tant de têtes et dire tant de sottises: logique admirable, qui, après avoir constaté que ces peuples sauvages ont une conception si simple qu'ils emploient une échelle incomplète et ignorent le demi-ton, en arrive à conclure qu'ils doivent être nécessairement familiers avec l'usage ultra-raffiné du quart de ton! Mais enfin nous n'avons pas ce reproche à adresser à Fillmore; ce n'est qu'en passant, et à propos de certaines autres tendances manifestées par ailleurs, que j'ai fait ces observa-

tions. Pour lui, il n'a pas été plus loin dans la voie des subtilités qu'en entremêlant certaines de ses transcriptions d'intonations anormales qui (j'en ai la preuve) ne sont que des inexactitudes, poussant le souci, généralement louable, mais parfois excessif, de la fidélité, jusqu'à reproduire des sons émis par des gens qui chantent faux, — il y en a aussi chez les Indiens de l'Amérique du Nord.

Mais c'est dans le chapitre consacré à *l'Harmonie* dans son *Report on the structural peculiarities of the music* (annexé à l'étude de miss Fletcher *of Omaha Indian Music*) que je trouve le plus à reprendre. Ce chapitre est encadré par ces deux-ci: *Echelles* et *Tonalité*, l'un et l'autre importants et nécessaires, car rien n'entre mieux au cœur du sujet que la connaissance des gammes et des tons de la musique indienne. Mais l'harmonie? La seule manière de lui consacrer utilement un chapitre eût été d'imiter Théodore de Banville quand, posant les règles de la versification, sous le titre *Des licences poétiques*, il écrivit ces simples mots: «Il n'y en a pas». Il n'y a pas non plus d'harmonie dans la musique des Indiens. Pourquoi donc en faire la matière d'un long développement?

C'est que Fillmore croit avoir remarqué dans les monodies sauvages une harmonie latente qu'il lui paraît important de dégager. S'appuyant sur le fait que les intervalles de la musique des Indiens sont les mêmes que ceux de la musique européenne, il en arrive à conclure que leurs chants doivent être revêtus d'une harmonie semblable à celle que les maîtres modernes composent pour leurs œuvres. Dans un rapport présenté à une société savante, il déclare que cela doit être ainsi, que les Indiens l'ont appreuvé:

«Tous ces peuples sauvages ou barbares reconnaissent peu à peu leur propre musique quand elle est harmonisée et la chantent alors tout à fait juste. Cette harmonisation les ravit, comme si leur oreille, préparée d'avance, découvrait un chaînon nouveau reliant des sons jusque là isolés.»

Le beau résultat, que les sauvages *reconnaissent peu à peu leur musique* quand on la leur joue sur le piano! C'est à peu près le même étonnement qu'ils éprouvent en rencontrant un des leurs ayant quitté le costume national pour s'habiller à la mode de Paris ou de Chicago. La science ethnographique n'a aucun profit à tirer de ces amusettes; elle pourrait au contraire en subir un dommage. Et quand Fillmore, à propos des chansons indiennes, vient nous parler des analogies qu'il leur découvre avec les œuvres de Beethoven et de Schubert, de Schumann et de Chopin, de Liszt et de Wagner, il ne fait qu'accuser son erreur; car s'il veut dire par là que la musique des sauvages et celle des maîtres de l'art émanent d'un principe unique, il ne dit pas assez en restreignant ses exemples comme il le fait; tandis qu'en rapprochant entre elles des manifestations de l'art dont les formes et le style sont si divers, il opère un mélange au moins inopportun. Son observation est superficielle, sa généralisation, ou insuffisante, ou excessive. Ce professeur de musique eût été mieux avisé s'il eut borné sa tâche à mettre une plume fidèle au service de la transcription des mélodies indiennes, et à ne pas s'occuper d'autre chose.

Revenons donc à miss Fletcher et à son œuvre. La bibliographie placée à la suite de notre étude énumérera les titres de ses importants travaux qui concernent notre sujet: nous ne les citerons donc pas pour l'instant.

Mais outre l'étude que j'en ai faite, il m'a été donné d'avoir à Washing-

ton deux longues entrevues avec Miss Fletcher et son collaborateur M. F. La Flesche, au cours desquelles j'ai recueilli bien des observations précieuses. En outre, M^{lle} Fletcher et M. La Flesche m'ont fait entendre plusieurs chants rapportés par eux des contrées objets de leur enquête, tantôt les chantent eux-mêmes, tantôt faisant redire par un phonographe qui les avait accompagnés dans leurs explorations. Je me trouvai donc, une fois de plus, et plus complètement encore, au milieu des Indiens; j'ai entendu leurs voix, soit isolées, soit unies en chœur et accompagnées de leurs instruments, comme si j'avais fait les longs voyages qu'il eût fallus pour me transporter dans leurs pays.

Et j'en ai sans doute entendu plus encore, car, on ne l'a pas caché, les Européens sont difficilement admis dans l'intimité des Indiens, qui ne veulent pas dévoiler devant eux leurs mystères d'art, non plus que de religion, associés le plus souvent ensemble. Le seul spectacle qu'ils veulent bien laisser voir habituellement aux étrangers est celui de leurs danses; mais là, la musique ne compte presque pour rien, consistant en de simples battements de mains destinés à marquer le rythme. Enfin, fussent-ils spectateurs des cérémonies religieuses, qu'ils n'en percevraient pas grand' chose: le chant y est constamment et si complètement couvert par les bruits des tambours qu'il est presque impossible de le distinguer. La longue fréquentation de Miss Fletcher et de ses collaborateurs avac les Indiens leur a seule permis de percevoir l'essentiel: j'ai donc eu plus à apprendre d'eux que je n'aurais appris des Indiens eux-mêmes!

Avant de reproduire les plus intéressants spécimens de cette musique, je résumerai les communications verbales qu'a bien voulu me faire Miss Fletcher, et où se trouve comme la substance de ses divers écrits.

La musique, m'a-t-elle dit, tient une place considérable dans la vie indienne. Tous les actes individuels, toutes les cérémonies publiques sont accompagnés de chants appropriés. L'adoration de Dieu est un chant. Les travaux des métiers sont associés à des chants. Le chant est regardé comme chose bienfaisante et qui donne assistance aux malheureux.

Comme en tous les lieux du monde, le chant indien se chante sur des paroles. Mais tandis qu'en beaucoup de pays la poésie est l'essentiel de la chanson, elle n'est ici qu'un accessoire, habituellement sans importance. Le chant n'est, dans l'esprit des Indiens, qu'une musique pure, qui se suffit par elle-même, comme notre musique instrumentale. Les auditeurs prêtent leur attention au son musical plutôt qu'aux mots. Les paroles ne comptent que dans les chants religieux, et aussi dans les chansons d'amour; parfois aussi elles suggèrent l'idée d'une action, par exemple dans les danses de guerre, où elles expliquent les phases du combat simulé: elles jouent par là un rôle analogue à celui du programme, ou, plus exactement encore, du prologue chanté dans nos symphonies descriptives. Mais la plupart du temps ces paroles ne sont que des syllabes à peine articulées, dont la principale utilité est de faciliter l'émission: les chanteurs d'aujourd'hui (nous l'avions déjà constaté chez les Hurons) disent n'en plus comprendre le sens: cela pourrait très bien avoir pour raison qu'elles n'en ont jamais eu.

Avec celà, les Indiens trouvent à la musique, sinon, comme les Européens, une expression passionnelle, du moins une signification symbolique, où entre sans doute une certaine part de convention, et dont il nous est un peu difficile de nous rendre compte clairement. Voici les expressions mêmes

de miss Fletcher, qui est revenue sur cette idée à plusieurs reprises, avec insistance:

«La musique est pour les Indiens une langue d'émotion. Sans rapports intimes avec les mots, elle leur offre par elle-même un sens précis. Le peuple y trouve une signification intellectuelle. Il y perçoit des idées distinctes, telles que la musique instrumentale peut nous en donner.»

Ce rapprochement de l'essence du chant indien avec celle de notre musique instrumentale préoccupe particulièrement l'observatrice, qui ne fait évidemment qu'exprimer le sentiment général. Il y a là un embryon d'esthétique, à la fois subtile et sauvage, dont le sens nous paraît encore vague, mais dont il ne faut pas dédaigner de tenir compte.

A la vérité, le chant indien n'est point du tout un chant populaire. C'est l'art d'une race de civilisation inférieure, mais il ne présente pas le caractère de spontanéité propre au véritable art populaire. Il n'en a pas non plus la simplicité, malgré le peu de ressources qu'il a à sa disposition. Sa composition et sa divulgation s'opèrent par des moyens semblables à ceux dont nous usons chez nous pour nos œuvres d'art.

Les Indiens ont en effet, pour garder la tradition de leurs chants, des institutions qui évoquent le souvenir de ce que nous savons des antiques collèges des Bardes, ou, si l'on veut admettre des analogies plus modernes, des espèces de Conservatoires. Ce sont des associations attachées à des clans déterminés. Un chef les gouverne, dépositaire des secrets, et les transmettant aux affiliés qui reçoivent de lui leur éducation et répètent ce qu'il leur a enseigné. Ce sont donc bien des Conservatoires: à la fois écoles et groupements d'exécutants. La discipline y est sévère; ceux qui commettent une faute contre les règles (autrement dit une erreur d'interprétation) sont condamnés à payer une amende: ainsi le répertoire des chants de l'association peut-il être conservé dans sa plus parfaite pureté.

J'ai relevé moi-même une preuve significative des bons résultats de cette organisation. J'avais devant les yeux la notation d'un chant; puis M. La Flesche me le chanta, et le phonographe le redit à son tour. Il y avait identité entre les trois versions. Or miss Fletcher m'assura qu'elles étaient prises toutes trois à des sources différentes et très distantes les unes des autres.

Les Indiens ont, à cet égard, l'oreille très délicate. Ils disent naïvement qu'il n'y a qu'une manière de chanter une chanson; la moindre altération prend à leurs yeux tant d'importance qu'ils ne savent plus reconnaître le chant qui l'a subie, et pensent en entendre un autre. La sanction même de l'amende ne suffit pas à satisfaire leur souci d'exactitude minutieuse; mais ils croient que certains chants ont le pouvoir de mener au ciel, et, si l'on y change quelque chose, qu'on perd le chemin du ciel.

Ce n'est donc pas, on le voit par ces détails, le peuple qui chante la musique indienne: il l'écoute, la comprend, la répète parfois; mais c'est aux seuls membres des associations qu'appartient le soin de la faire entendre. Quelquefois un chœur de femmes se joint à celui des hommes: celles qui en font partie forment alors comme une confrérie et n'ont plus d'autre occupation dans la vie que de chanter. Dans les cérémonies publiques, ces chanteurs se groupent en rond assis autour de l'homme qui bat le tambour, les hommes à l'intérieur, les femmes autour. Leurs exécutions ont habituellement le caractère de commémorations.

Ces sauvages ont un sentiment de la propriété intellectuelle qui leur inspire des scrupules bien faits pour nous causer de l'étonnement. Tandis qu'en Europe, au vingtième siècle, on voit de petits royaumes ou de grands empires se soucier très peu de ces contingences, au contraire, la fierté naturelle de l'Indien, source de son genre d'honnêteté, lui fait reconnaître toujours la provenance des chants qu'il fait entendre. Chaque association est maîtresse de son répertoire: nulle autre n'a le droit d'y faire des emprunts sans avoir obtenu la permission du chef. Cette pratique est courante surtout pour les chants individuels, dont les plus usités sont les chansons d'amour: si donc quelque éphèbe Omaha ou Pawnee veut conquérir le cœur de sa belle en lui faisant les honneurs d'une sérénade, il faut d'abord qu'il achète le droit de chanter sa chanson.

Le rapport de miss Fletcher en 1893 donne des indications sur les origines des chants dont il reproduit la notation; il les groupe d'après les diverses associations auxquelles ils sont empruntés.

Quant aux formes musicales et aux moyens d'exécution, ce sont les mêmes en tout pays indien: nous les connaissons déjà. Le chant est exécuté monodiquement, soit par une voix seule, soit par plusieurs voix unies, soit par alternance du solo avec le chœur, ou de deux chœurs (qui peuvent être parfois d'hommes et de femmes tour à tour), — ou bien les hommes et les femmes chantent ensemble en se doublant à l'octave. Il est accompagné le plus souvent par le mouvement cadencé des *rattles*, agités par les chanteurs mêmes, et, dans certaines occasions, par les tambours. Aucun instrument mélodique ne double la voix. Au reste, les Indiens n'en connaissent aucun, si ce n'est la flûte, dont l'usage est restreint à l'exécution individuelle: j'aurai à en parler au cours des citations musicales qui vont suivre.

Avant de commencer ces citations, notons quelques particularités relatives à la manière d'être du chant chez les Indiens. Ceux-ci ont la voix généralement juste, d'un timbre cuivré, dont la dureté est accrue par une méthode d'intonation qui consiste à attaquer très fortement, en poussant le son, certaines notes, souvent en grand nombre. Ces attaques sont si marquées que la justesse initiale du son en est altérée, sans qu'on puisse toujours bien dire en quoi consiste l'altération: aussi bien ne s'agit-il ici que d'espèces d'ornements, non de la ligne musicale elle-même, qui reste toujours simple; mais il n'en faut pas moins recourir à certains artifices si l'on veut en donner par la transcription l'idée parfaitement exacte. Le signe *sforzando* (> ou ʌ) ne saurait suffire. Certains emploient l'appoggiature, indiquée par une petite note: c'est ce que fait miss Fletcher, et il me semble que c'est le meilleur parti. Miss Curtis, procédant du même principe, écrit ces appoggiatures en grosses notes, ce qui, produisant de véritables broderies, leur donne peut-être trop d'importance musicale. Nous avons vu enfin M. Baker inscrire parfois avant la note réelle une petite note sur le même degré, semblant indiquer par là une attaque anticipée du son plutôt que l'intervention d'une note étrangère. J'ai reproduit fidélement la manière d'écrire de chacun de ces auteurs, ces explications suffisant à faire comprendre de quelle façon il faut l'interpréter.

Le chant indien, saccadé, sans nuances, est très rythmé, même dans les mesures irrégulières. Le mouvement est habituellement animé. Miss Fletcher et Miss Curtis ont pris soin de l'indiquer à l'aide du métronome sur la

plupart de leurs transcriptions: l'unité de durée étant prise sur le battement du tambour, représenté par la croche, se trouve, dans un grand nombre de cas, correspondre à un chiffre moyen de 132 à 144. Les mouvements lents (chants religieux, chants de funérailles) sont d'un usage exceptionnel, et jamais d'une extrême lenteur. Les danses d'action peuvent au contraire arriver à un mouvement très animé, jusqu'à 208 à la croche, 116 à la noire.

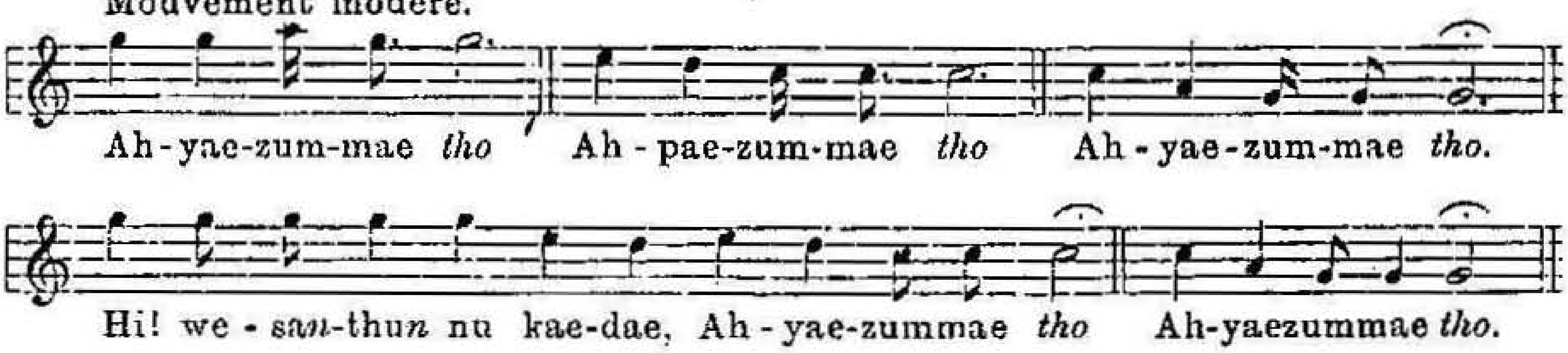
Les Indiens prononcent les diphtongues nasales *an*, *in*, *on*, à la manière française, et non, comme en anglais, en détachant la consonne. Miss Fletcher a représenté cette particularité, chaque fois qu'elle se présente, en soulignant la lettre *n*: je l'ai fidèlement reproduite, comme d'ailleurs tous les détails de sa transcription littéraire.

Quant aux mélodies, je me suis efforcé de les dégager des harmonies en style de choral allemand dont les a si inutilement surchargées John Comfort Fillmore.

Ces explications données, je vais reproduire une série de ces chants des Indiens du centre des Etats-Unis.

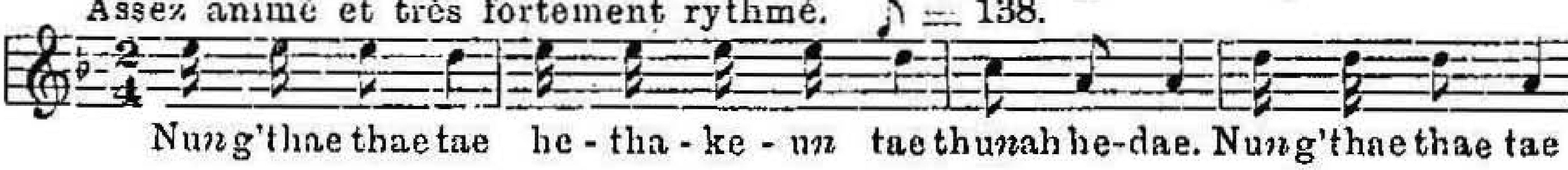
Le premier que je choisis, qui est aussi le premier du rapport de miss Fletcher sur la musique des Indiens Omaha (1893), est la chanson du guerrier fait prisonnier par ses ennemis et les défiant en attendant la mort: thème qui fut fort exploité par la littérature dès le lendemain de la découverte de l'Amérique. Nous avons vu Montaigne en écrire la première paraphrase; Chateaubriand, Cooper, et combien d'autres, ont brodé sur son canevas des variations multiples. Voici sur quel ton l'ont chanté les véridiques Mohicans et les authentiques Chactas qui subirent réellement le supplice des vaincus, chez des Indiens qui n'étaient pas, eux, des sauvages de romans (*Rapport Fletcher*, p 19).

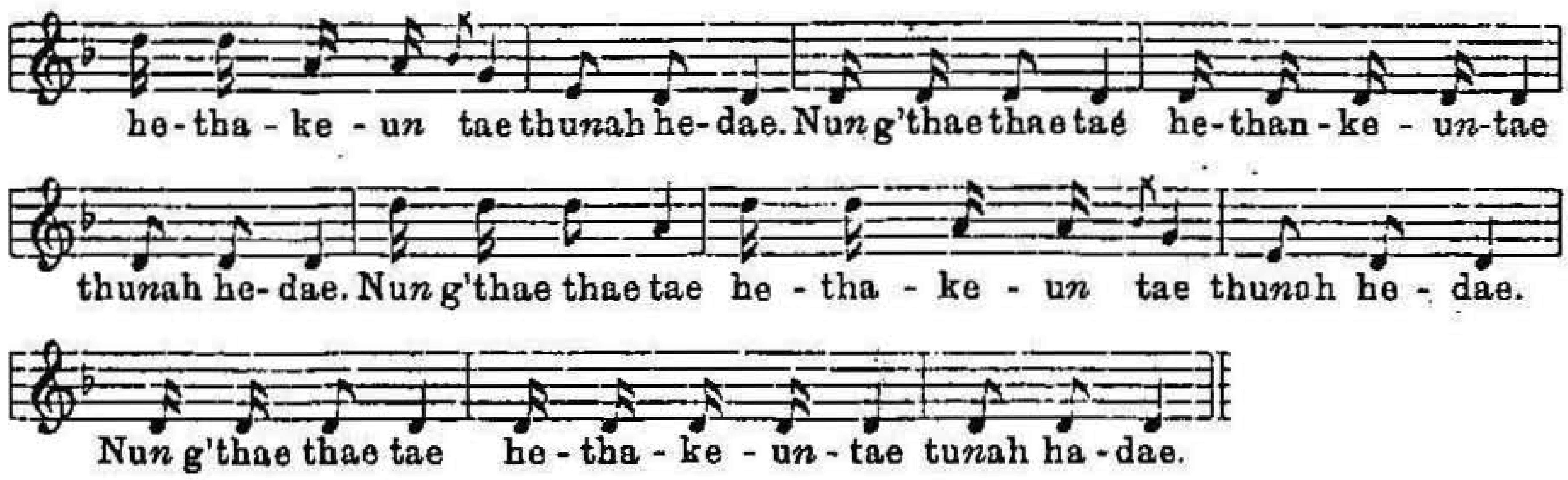
No. 32. **Chant de captif défiant la mort**, Omaha (Miss Alice C. Fletcher).
Mouvement modéré.



Ce dessin mélodique qui, commencé à l'aigu, s'infléchit peu à peu pour s'arrêter au grave sur la note extrême de l'*ambitus*, est d'un usage si fréquent dans les chants de même provenance qu'on pourrait les considérer tous comme des variations dont la mélopée ci-dessus serait le schema générateur. Voici, par exemple, une chanson de guerre dont le rythme est bien différent; mais le contour, dans son ensemble, n'est-il pas tout semblable? Ce chant est un de ceux que j'ai entendus sur le phonographe, et je n'ai pas oublié avec quelle rudesse les voix indiennes en scandaient les attaques et les divisions syllabiques (*Rapport Fletcher*, p. 86).

No. 33. Chant de guerre Omaha (même provenance).
Assez animé et très fortement rythmé. ♪ = 138.

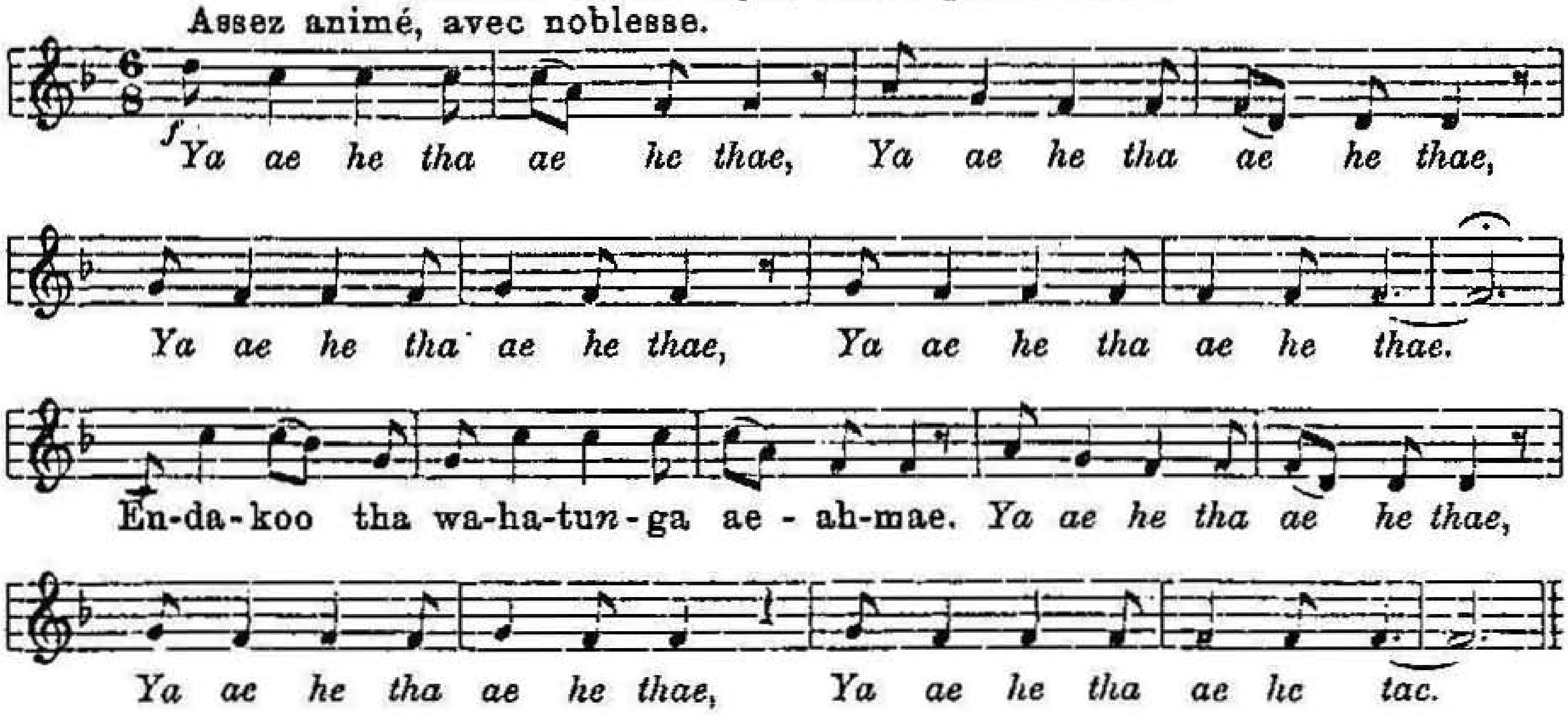




Autre chant de guerre, noté dans le même recueil que les précédents (p. 84); il me fut également chanté par M. La Flesche. — J'ai pu, en écoutant cet Indien, fidèle autant qu'intelligent dépositaire des traditions musicales de son pays, surprendre sur le vif une des inexactitudes de la notation Fillmore. Celui-ci fait intervenir à certain endroit (aux mesures 11 et 12) un *si bécarre* et un *sol dièze* qui, à première vue, apparaîtraient au premier venu comme absolument étrangers à la tonalité. Mais, ayant ainsi transcrit le dessin, il fallait bien qu'il le tînt pour bon; — et, quelle ingéniosité il déploie, dans sa précieuse harmonisation, pour accompagner congrument ces fausses notes, on le devine! J'ai rétabli d'après M. La Flesche la véritable leçon musicale.

Ce chant est, m'a-t-on dit, propriété d'une association de chefs de guerriers. Les paroles, encadrées d'un refrain dont les *Ya ae* sont répétés à n'en plus finir, disent ces simples mots: «Le bouclier est mon seul ami.»

No. 34. Même sujet, même provenance.

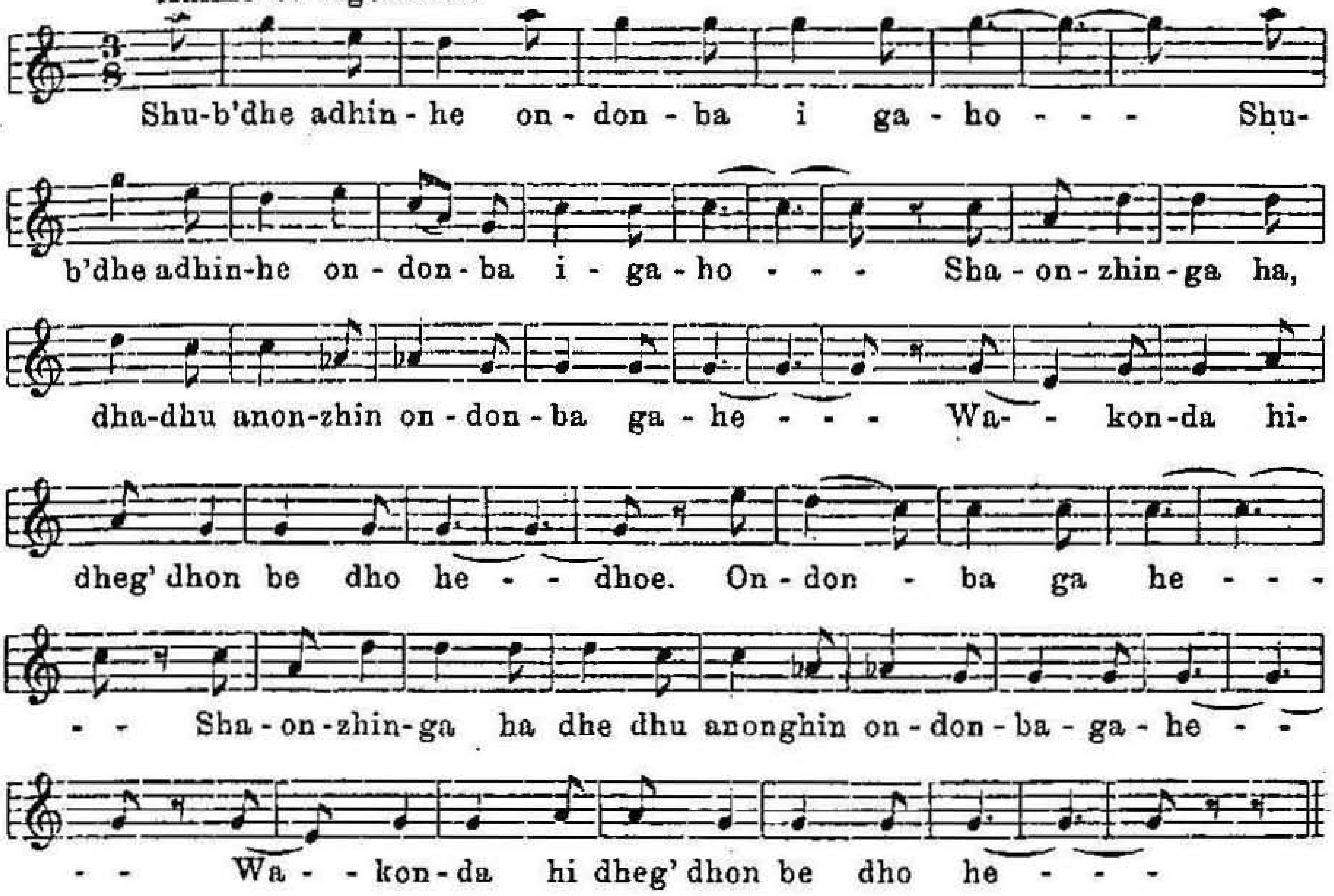


Voici un autre chant d'un chef Omaha partant en guerre contre les Sioux. Il est noté dans l'*Indian Story and Song* de Miss Fletcher (p. 24), et est encore de ceux que j'ai entendus au phonographe: son rythme ternaire s'y détachait avec beaucoup de vigueur. J'ai constaté au passage l'exactitude du *la bémol* qui paraît deux fois, sans d'ailleurs que les chanteurs indiens fassent aucun effet pour mettre en valeur cette note altérée. Les paroles signifient:

«Je m'avance. Je me meus vers vous. Regardez-moi, jeunes hommes, guerriers des Sioux! Ici je m'arrête. Dieu seul décide de la destinée des hommes.»

No. 35. **Chant d'un chef de guerre,** Omaha (même provenance).

Animé et vigoureux.



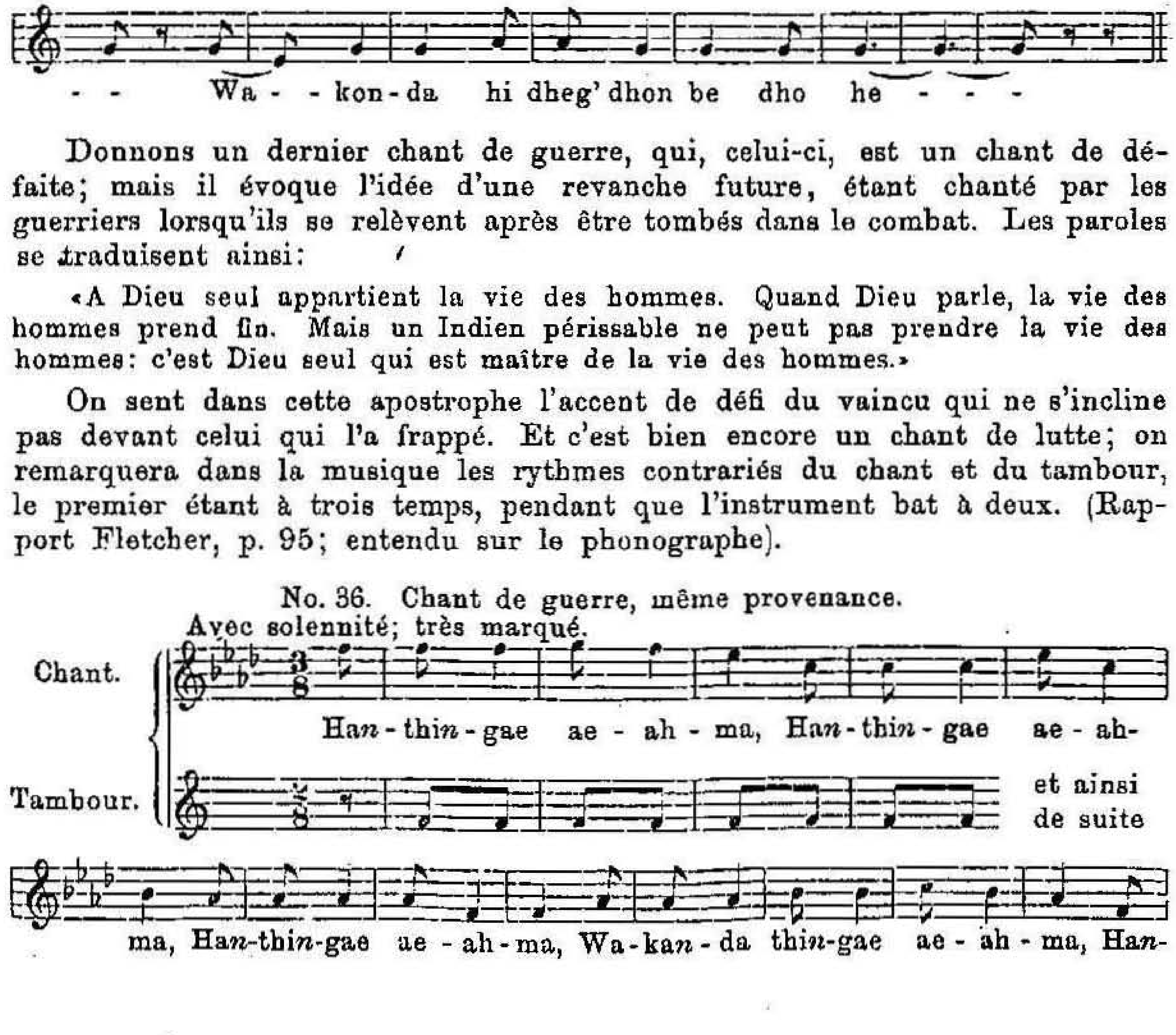
Donnons un dernier chant de guerre, qui, celui-ci, est un chant de défaite; mais il évoque l'idée d'une revanche future, étant chanté par les guerriers lorsqu'ils se relèvent après être tombés dans le combat. Les paroles se traduisent ainsi:
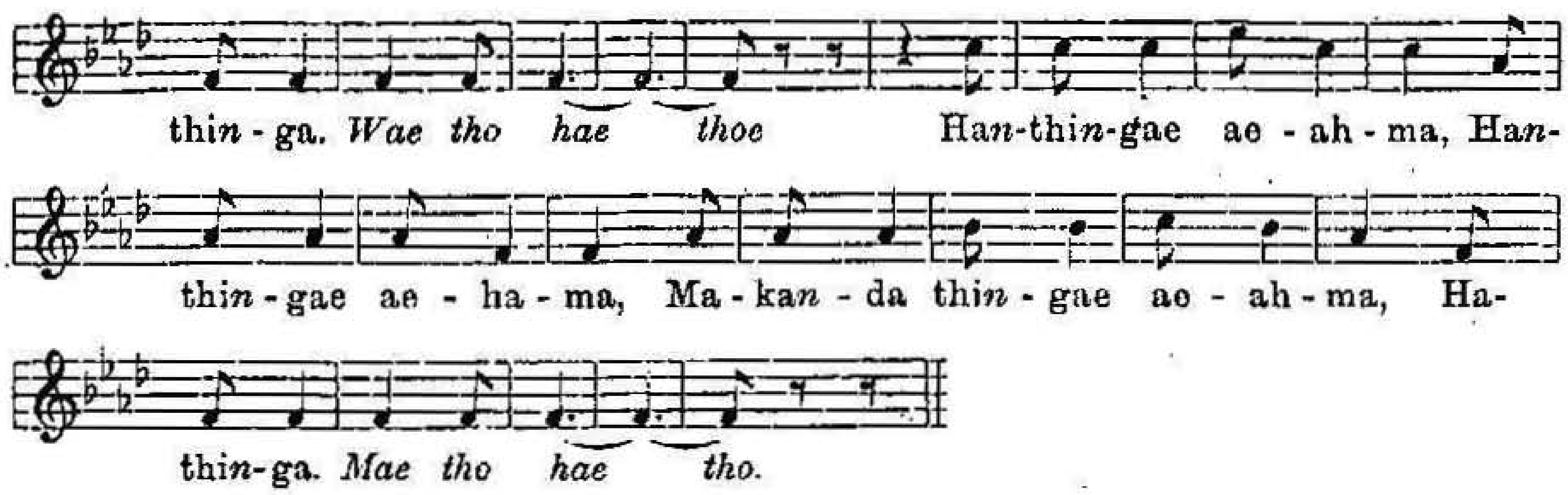
«A Dieu seul appartient la vie des hommes. Quand Dieu parle, la vie des hommes prend fin. Mais un Indien périssable ne peut pas prendre la vie des hommes: c'est Dieu seul qui est maître de la vie des hommes.»

On sent dans cette apostrophe l'accent de défi du vaincu qui ne s'incline pas devant celui qui l'a frappé. Et c'est bien encore un chant de lutte; on remarquera dans la musique les rythmes contrariés du chant et du tambour, le premier étant à trois temps, pendant que l'instrument bat à deux. (Rapport Fletcher, p. 95; entendu sur le phonographe).

No. 36. Chant de guerre, même provenance.

Avec solennité; très marqué.





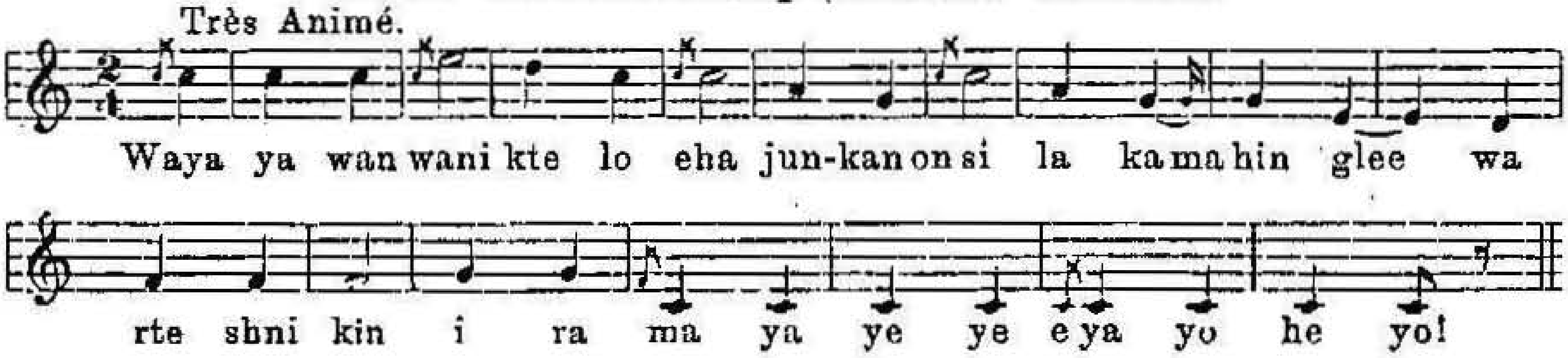
Certaines danses de guerre vont jusqu'à superposer trois rythmes: le chant, le tambour, et des cris inarticulés. Le phonographe m'a fait entendre un de ces morceaux, où les trois rythmes se contrarient de telle manière qu'il est malaisé d'y distinguer rien de précis. La mélodie est toujours fortement scandée, et les attaques des voix sont toujours rudes.

Les paroles de ces danses chantées font souvent mention de la louve, qui est l'esprit familier de la guerre; le danseur y simule l'action du loup qui court.

Pour ne pas avoir à revenir sur les chansons de guerre, j'intercale ici une *Danse du scalp* de provenance un peu différente: elle est empruntée à la thèse allemande de M. Th. Baker à laquelle j'ai précédemment demandé des renseignements sur les Iroquois. Le document, non recueilli directement par cet auteur, lui a été communiqué comme provenant des Indiens Dakotas (*Über die Musik der Nordamerikanischen Wilden*, p. 65).

No. 37. **Danse du scalp** (Dakotas. Th. Baker.

Très Animé.



J'aborde maintenant un groupe de chants très caractéristiques, associés à un cérémonial dont le spectacle a frappé les blancs dès les premières occasions qu'ils eurent d'en être témoins. Le Père Marquette, au XVII^{e} siècle, en a fait une description qui lui a valu une célébrité immédiate en Europe, sous le nom de «Danse du calumet de paix». C'est plus qu'une danse: c'est un rit, d'importance à la fois nationale et religieuse. Son ensemble complexe est désigné, en langue indienne, par le mot *Wa-Wan*.

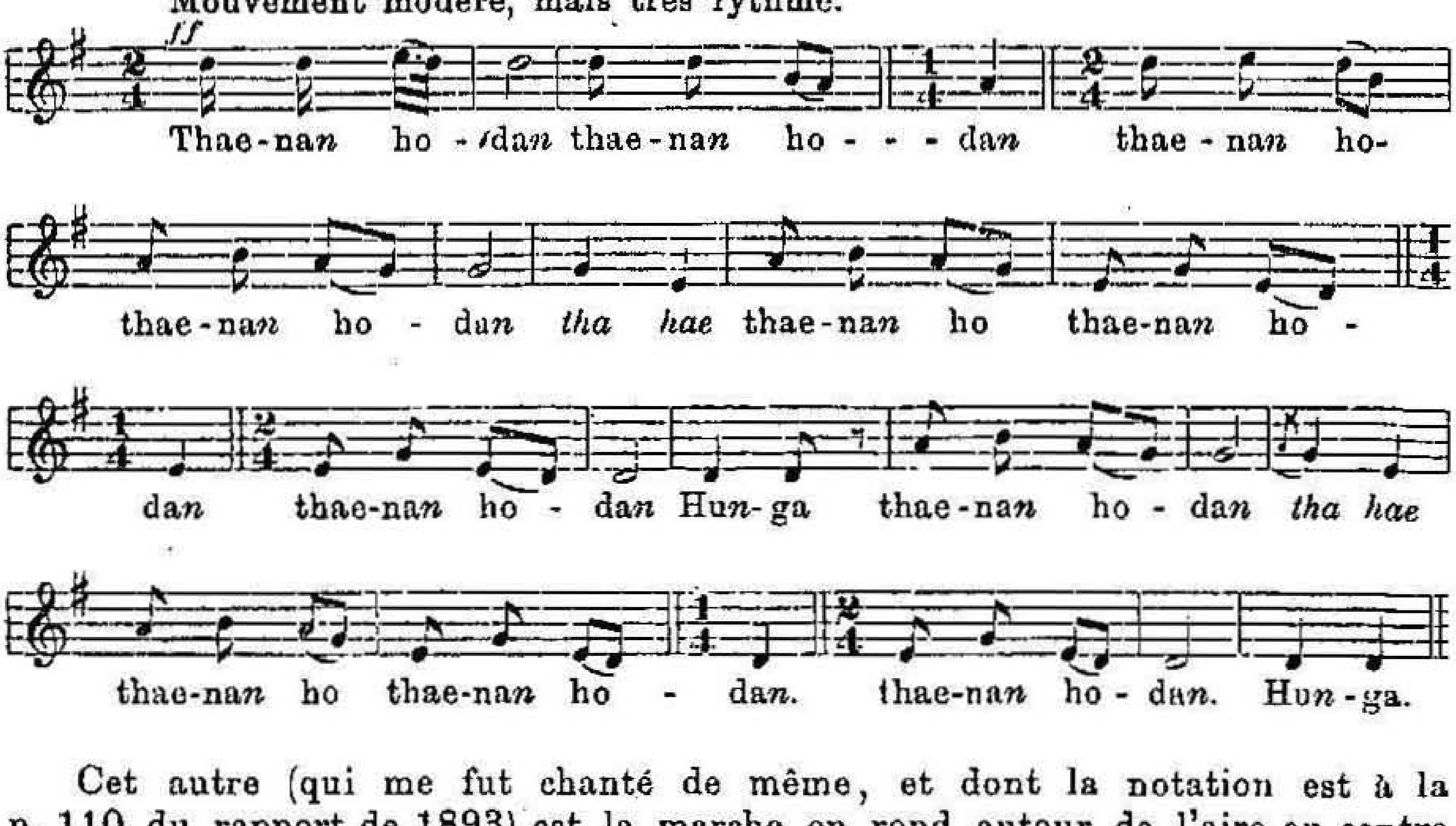
Je n'entreprendrai pas d'en décrire tous les épisodes, qui sont nombreux, et dont le tout constitue une longue cérémonie. Qu'il me suffise de rappeler que le Wa-Wan est la succession des actes, réglés par une minutieuse étiquette, dont la formalité est nécessaire, en pays indien, pour conclure la paix ou sceller l'alliance entre tribus. Celui des deux partis qui vient apporter des propositions arrive, en cortège, en un lieu fixé, où l'attend l'autre parti formant une assemblée disposée en rond autour du feu et de divers emblêmes religieux. Et chacune des phases de l'action est accompagnée de chants.

C'est d'abord la marche d'approche de la tribu étrangère; puis la présentation des pipes, symboles de paix, échangées entre les représentants des deux peuples; et tout cela se fait en cérémonie, les pipes tour à tour abaissés et élevées en cadence, ceux qui les portent exécutant, aux sons de chants consacrés, de nombreuses évolutions, que les non-initiés pouvaient à bon droit prendre pour une véritable danse. Divers autres épisodes, et une danse générale, complètent et terminent la fête.

Le Wa-Wa*n* a été le sujet du premier rapport publié par Miss Fletcher en 1884 (*The «Wa Wan» or Pipe Dance of the Omahas*); il occupe une place importante dans son grand rapport de 1893, où les notations musicales, très imparfaites dans le premier travail, ont été notablement améliorées et complétées par Fillmore. J'en vais citer quatre specimens, les choisissant dans un nombre bien plus considérable de chants.

Voici d'abord le chant d'approche du parti étranger arrivant au lieu de l'assemblée. Ce groupe s'avance en faisent entendre des paroles de paix: «La paix entre les hommes est bonne, cela seulement est bon.» Le rythme et l'allure n'en sont pas moins très guerriers, et les tambours accompagnent les voix, d'abord par un roulement qui se confond avec l'attaque brusque et indécise du chant, pour en arriver bientôt à marquer chaque temps (croche). Le rapport de 1884 en avait donné un essai de notation (p. 315); celui de 1893 la donne complète (p. 105). Mais Miss Fletcher et M. La Flesche ont voulu me donner une impression plus immédiate de ce chant en me le chantant eux-mêmes, unissant leurs voix à l'octave, avec la précision de mesure et les fréquentes attaques fortes qui sont les caractéristiques du chant indien.

No. 38. **Wa wa*n*** (Fêtes du calumet). *Chant de l'arrivée* (Miss Fletcher).
Mouvement modéré, mais très rythmé.
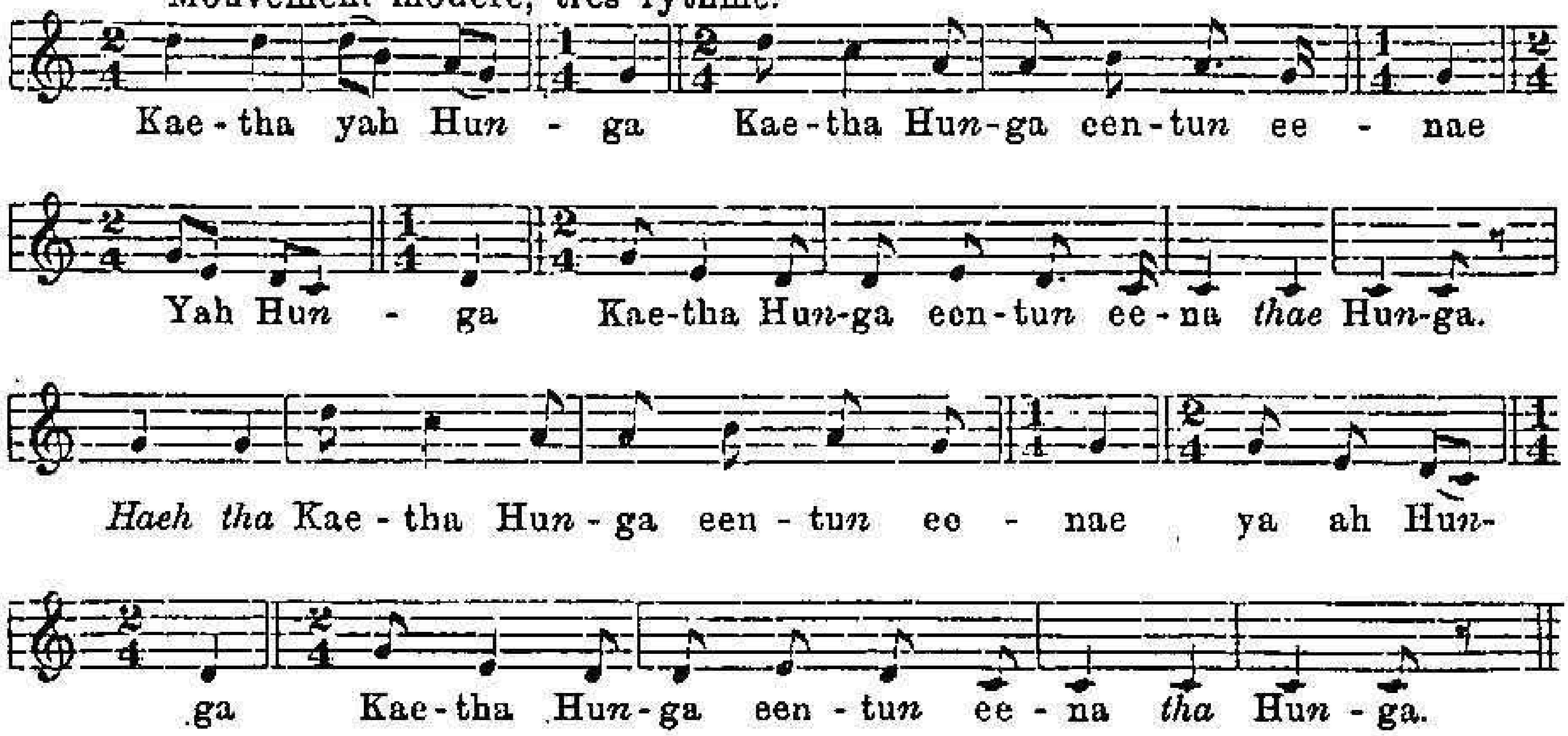


Cet autre (qui me fut chanté de même, et dont la notation est à la p. 110 du rapport de 1893) est la marche en rond autour de l'aire au centre de laquelle sont placés les emblêmes religieux. Le chant est toujours très rythmé, avec les attaques rudes habituelles; mais le mouvement est plus lent. Les paroles disent:

«Le ciel clair est la chose première. Rien n'est si bon ni si beau que le ciel sans nuages. Il n'y a rien entre nous et le ciel.»

Le ciel sans nuages est le symbole de la paix entre les hommes.

No. 39. Même sujet (*Marche en rond*).

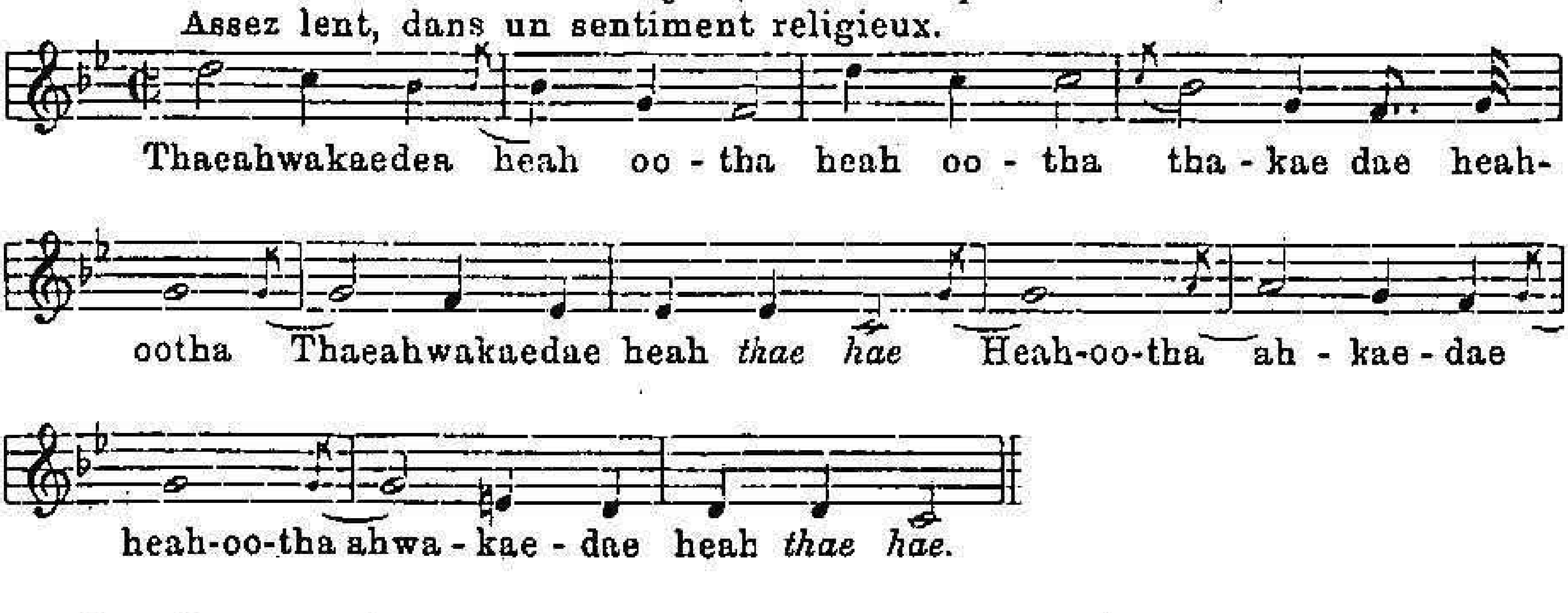
Mouvement modéré, très rythmé.



Je ne reproduis pas les chants exécutés pendant les mouvements cadencés d'abaissement et d'élévation des pipes. Voici seulement le chant religieux qui s'exécute après l'élévation. Malgré son caractère plus soutenu que les précédents, ce n'est pas encore un mouvement très lent: au métronome, la noire égale 132; les tambours battent cette valeur (Rapport de 1893, p. 109).

No. 40. Même sujet (*Invocation après l'élévation*).

Assez lent, dans un sentiment religieux.

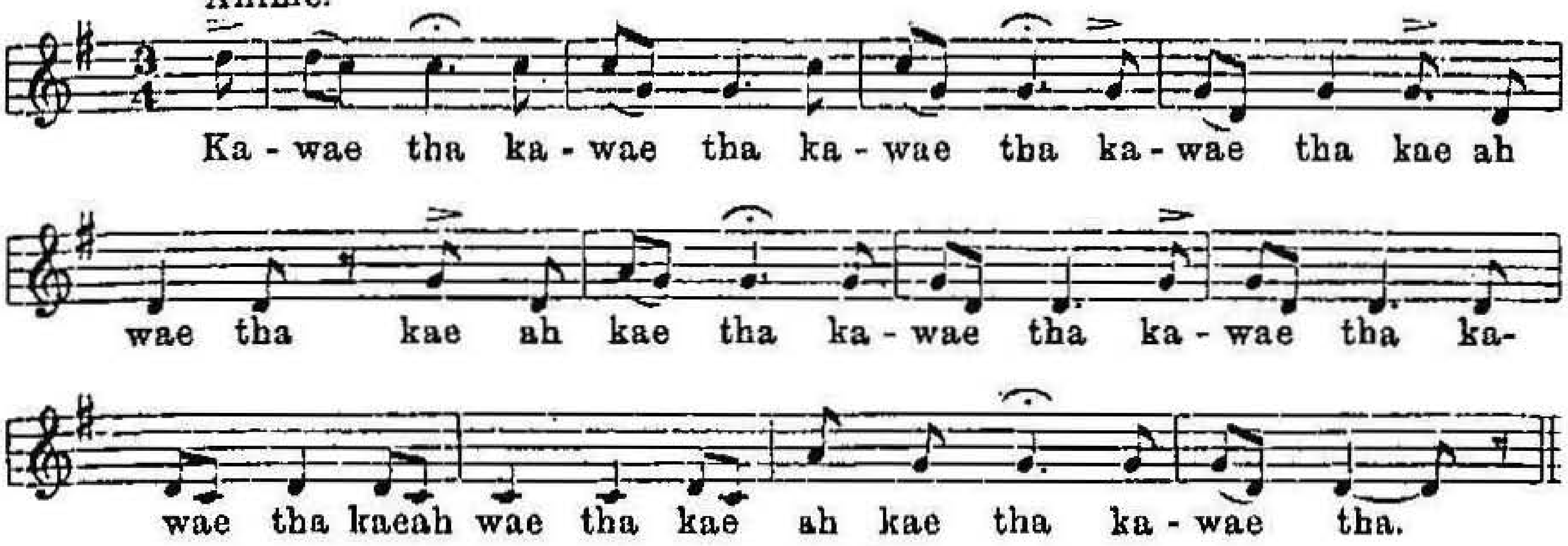


Terminons enfin cette série par la danse en trois parties, — les deux premières d'un mouvement assez libre, le chant étant soutenu par des roulements de tambours continus, — la troisième plus régulière et formant la danse proprement dite; là, les tambours battent la croche; le mouvement est animé (𝅗𝅥 = 116). Le rapport de 1884 en avait donné (p. 327) un essai de notation qui, si imparfait qu'il soit, mérite d'être rapproché de la transcription plus complète de 1893 (pp. 117 à 119).

No. 41. Même sujet (*Chants rituels pour la danse finale*).

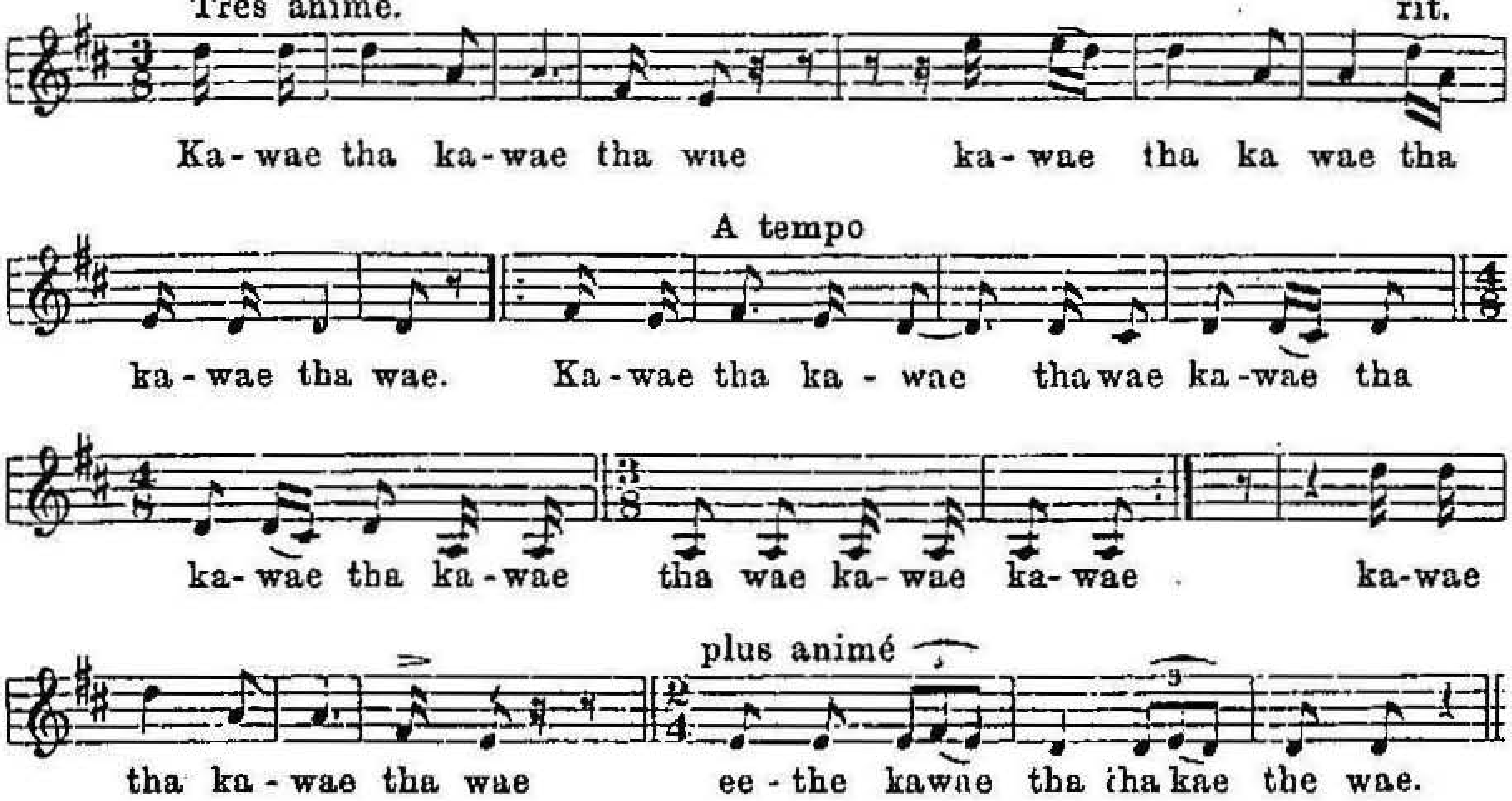
Première partie.

Animé.



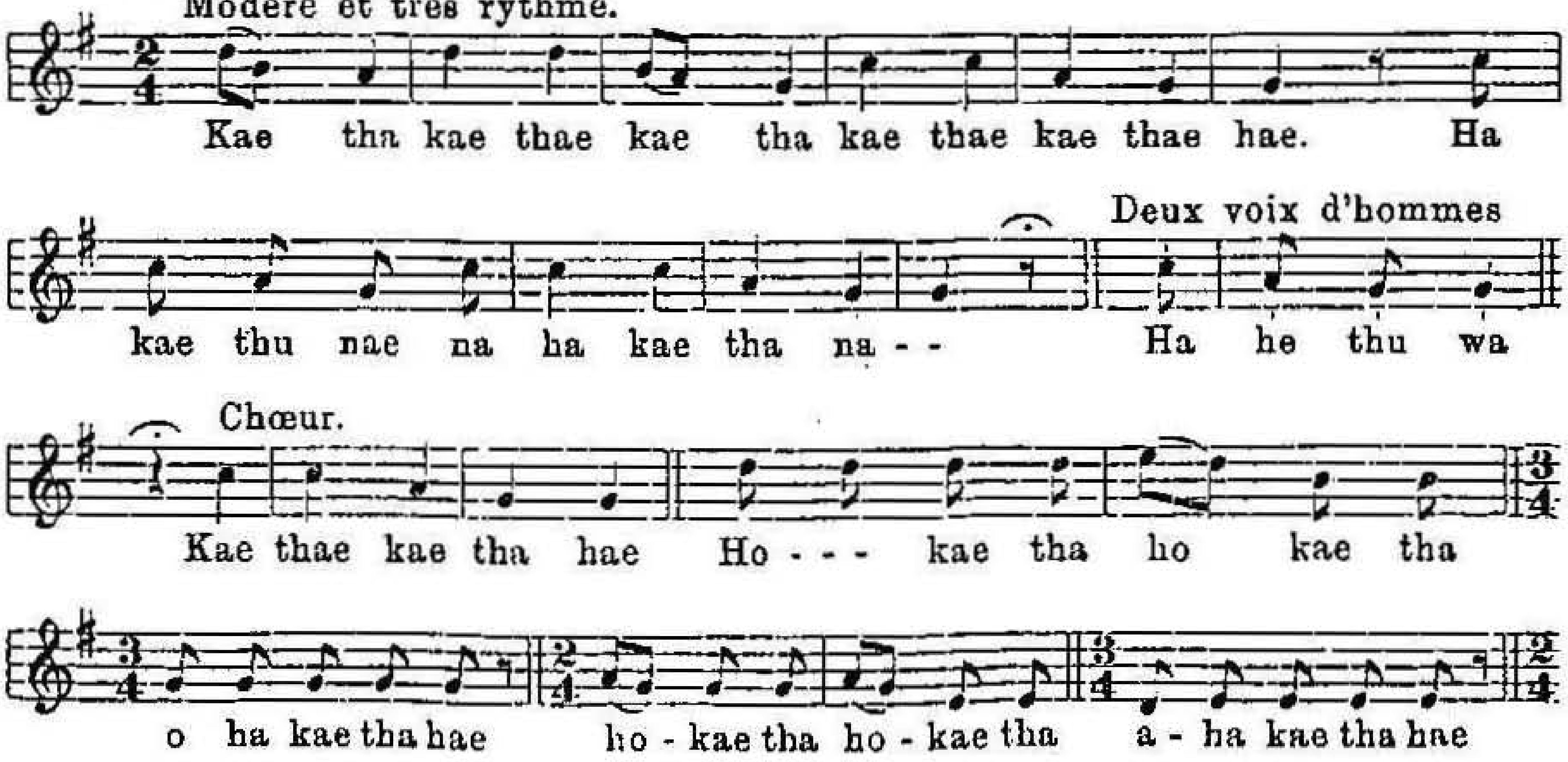
Deuxième partie.
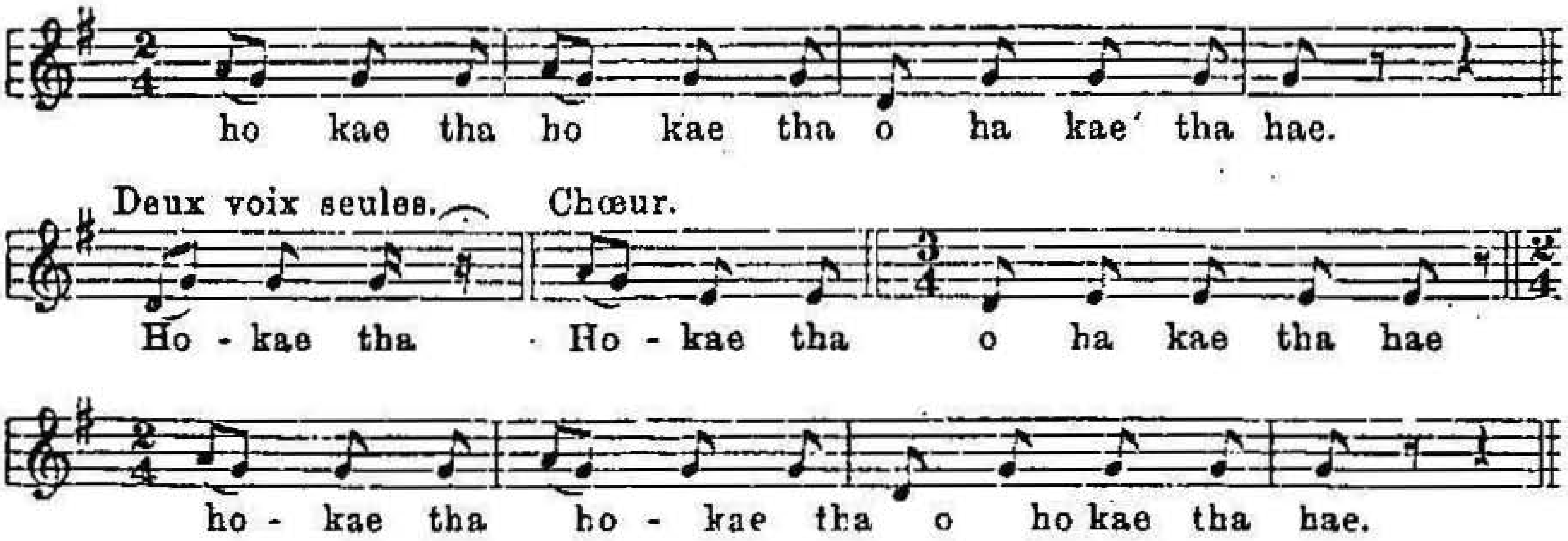
Très animé.



Troisième partie: Danse.
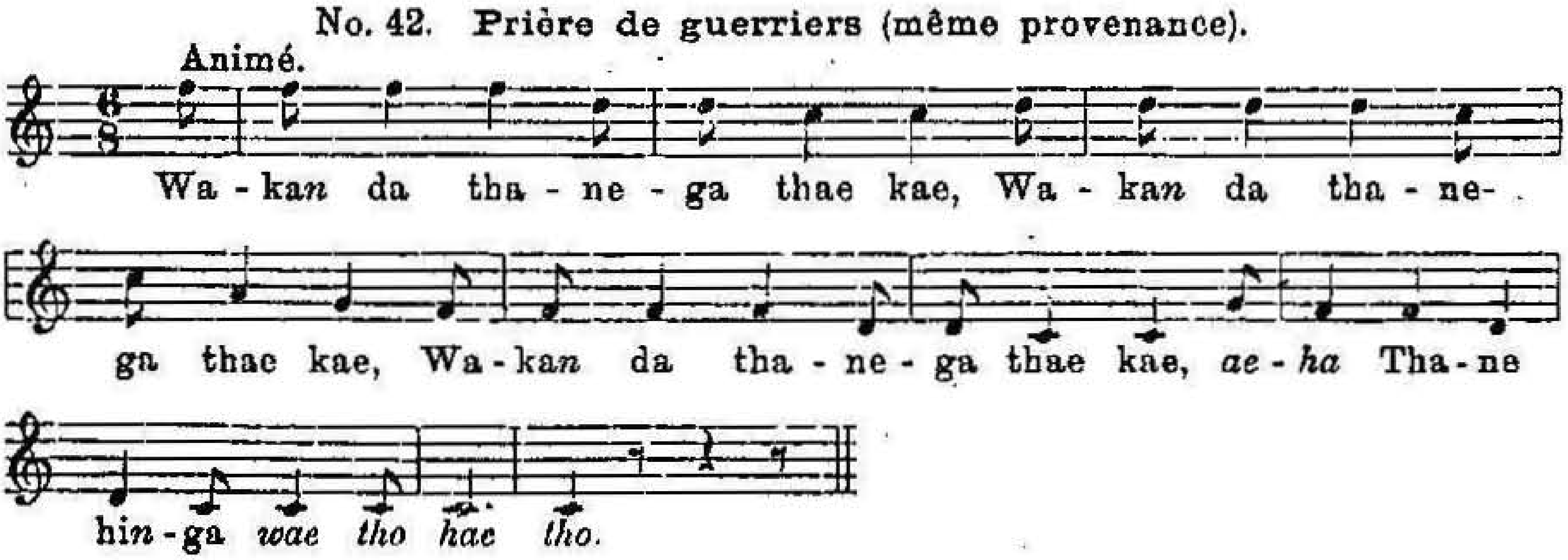
Modéré et très rythmé.





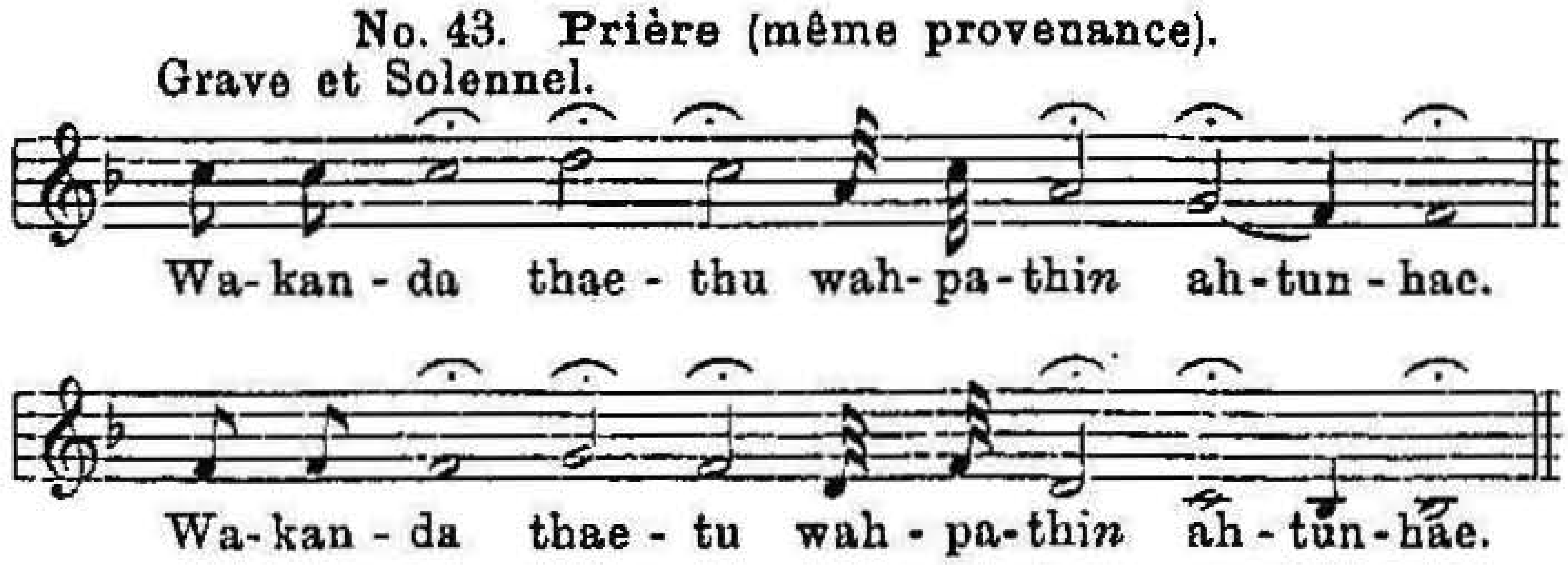
Les manifestations religieuses tiennent tant de place dans la vie des Indiens que je ne puis me dispenser de donner encore quelques spécimens de chants associés à des cérémonies autres que le Wa-Wa*n*. Voici donc, toujours empruntée au rapport de Miss Fletcher, une prière de guerriers. Comme dans une autre mélodie précédemment notée, le tambour accompagne à deux temps, par quatre croches à la mesure, le mouvement ternaire de la mesure à six-huit (Rapport de 1887, p. 87).

No. 42. **Prière de guerriers** (même provenance).
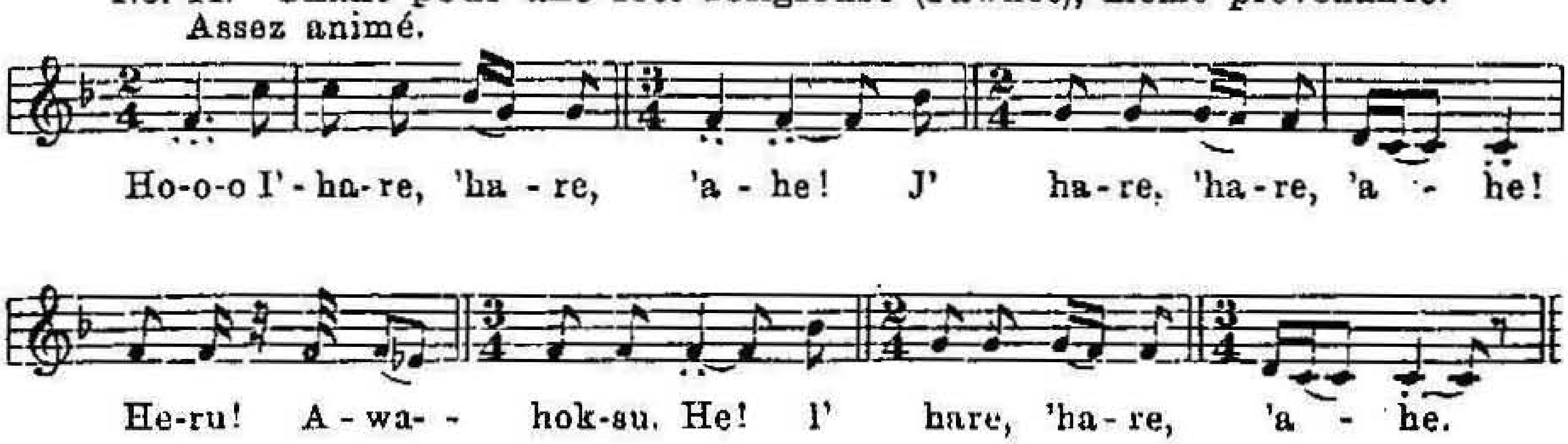


Cette autre, encore une prière, est de caractère moins guerrier, mais sacerdotal. On remarquera la symétrie des deux parties constitutives de la mélodie, la seconde répondant à la première à la quinte inférieure, — et l'on pourra conclure, par ce seul exemple, que les sauvages n'ont pas seulement le sentiment de la division de l'échelle des sons en octaves, mais encore celui de la division secondaire de l'octave en une quinte et sa quarte complémentaire.

No. 43. **Prière** (même provenance).
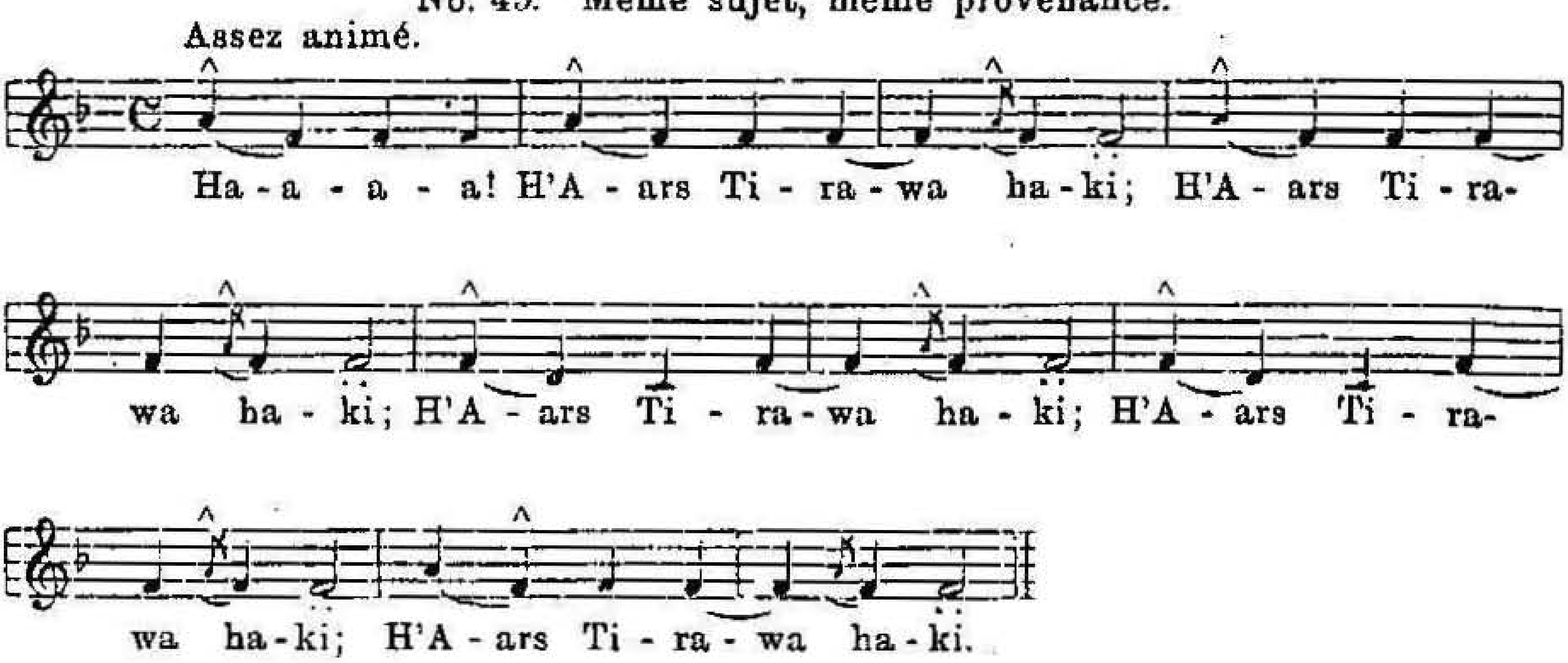


Miss Fletcher a consacré un important ouvrage à l'étude d'une seule cérémonie (religieuse et symbolique) des Pawnee, le *Hako*: elle en a noté les particularités diverses, rituelles et autres, jusque dans les plus menus détails. La musique devait naturellement occuper une place importante dans sa description: en effet, on y lit plus de deux cents mélodies appropriées aux diverses parties du cérémonial. Quuelques-unes, il est vrai, sont des formules qui reparaissent dans plusieurs chants successifs, — de même que notre répertoire du chant grégorien a certains «timbres» qu'on reconnaît souvent dans les diverses antiennes. Voici deux de ces thèmes. Le premier est accompagné par les tambours battant en croches. Les points placés sous certaines notes représentent, dit l'auteur, une «pulsation» de la voix, c'est-à-dire l'attaque de la répétition des notes que la transcription indique tenues (*The Hako*, p. 27; cf. pp. 37, 56, 75, 80, 82, 90, 116, 123, 132, etc.).

No. 44. **Chant pour une fête religieuse** (Pawnee), même provenance.
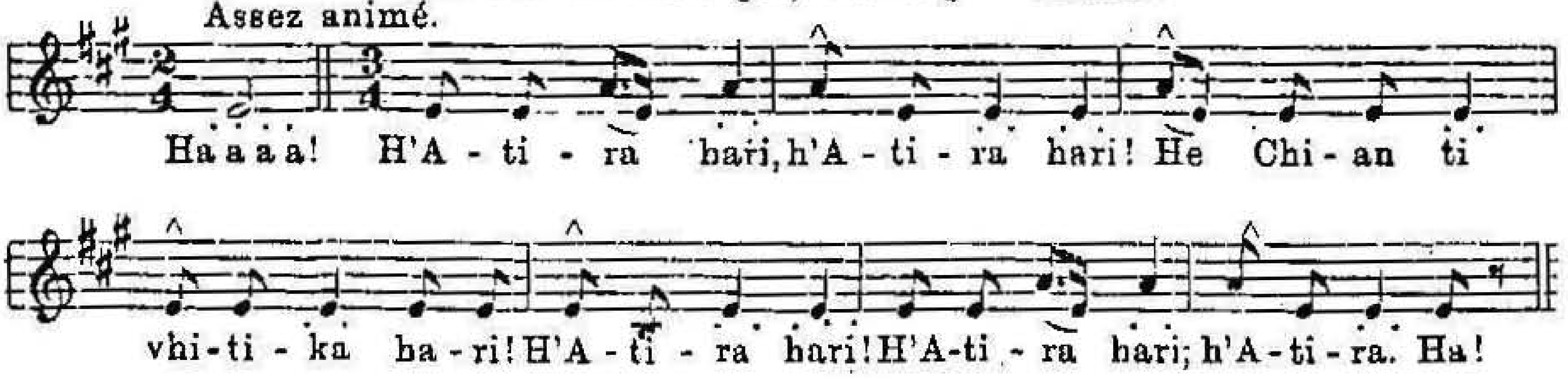


Dans cet autre, les tambours battent la noire (*The Hako*, p. 107; cf. pp. 108, 162, 163, 188, 199 deux fois, etc.)

No. 45. Même sujet, même provenance.
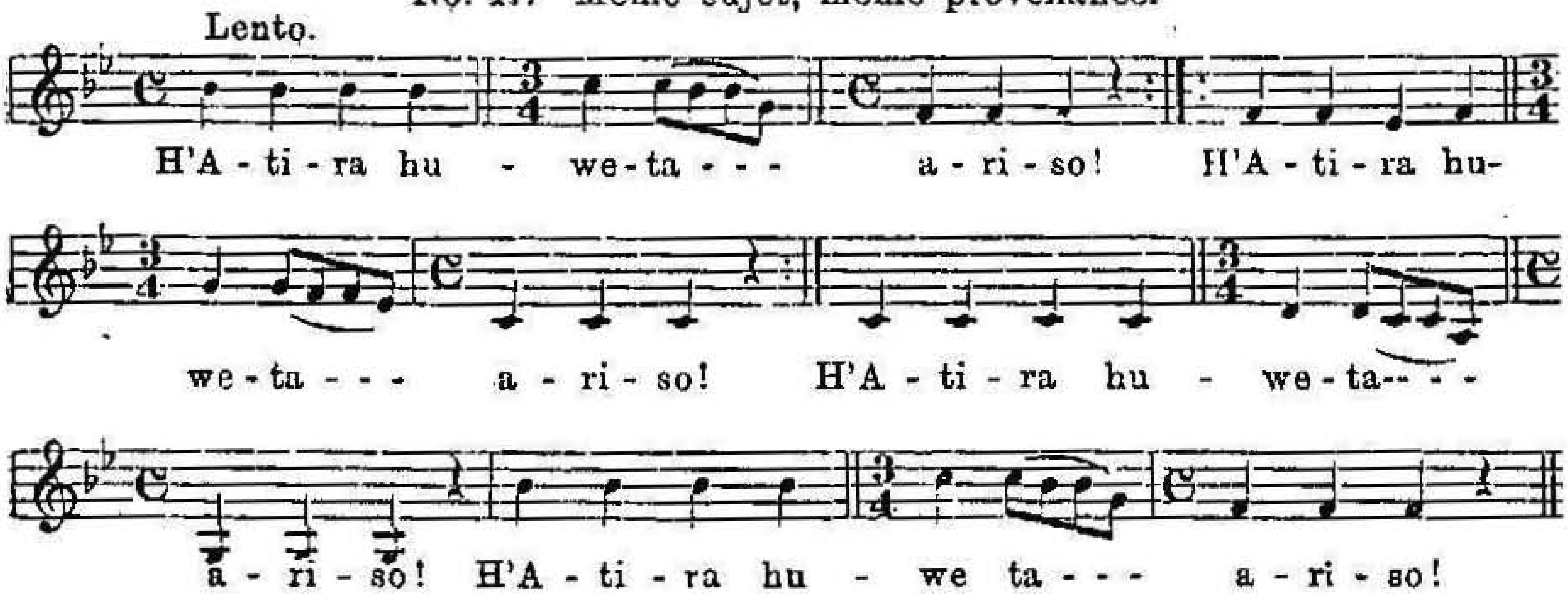


D'autres chants sont plus particuliers. Tel le suivant, dont les trois uniques notes nous fourniront bientôt une observation et un rapprochement utiles à noter. Les tambours battent la noire (*The Hako*, p. 50).

No. 46. Même sujet, même provenance.



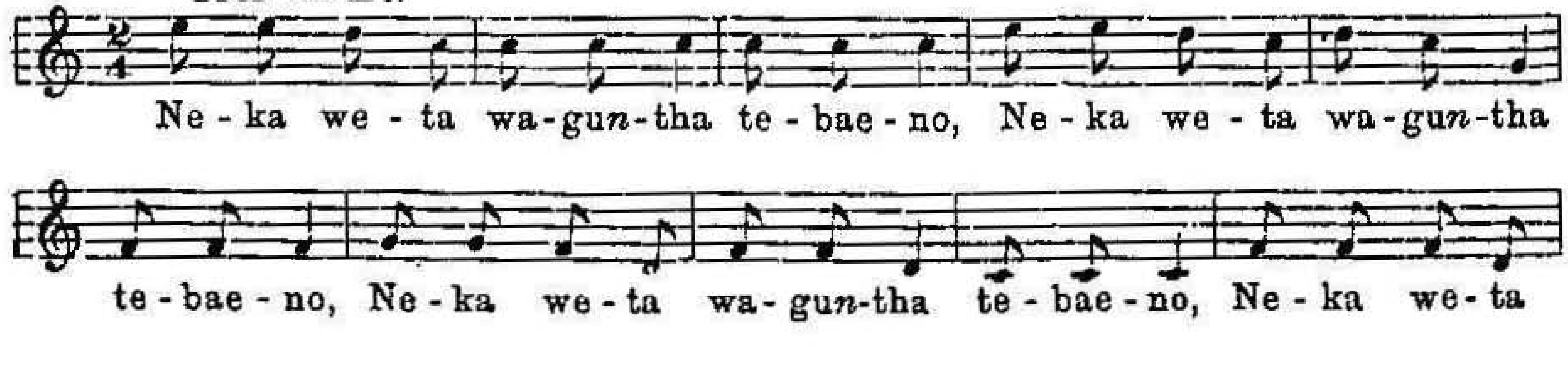
Mais les mélodies ont parfois plus de relief et de véritable musicalité. Voici un exemple d'un dessin au contour vraiment pur; il se déroule avec une régularité qui ne saurait froisser aucune des habitudes classique de l'art européen. Aucun battement de tambour n'en vient entraver le libre développement (*The Hako*, p. 60).

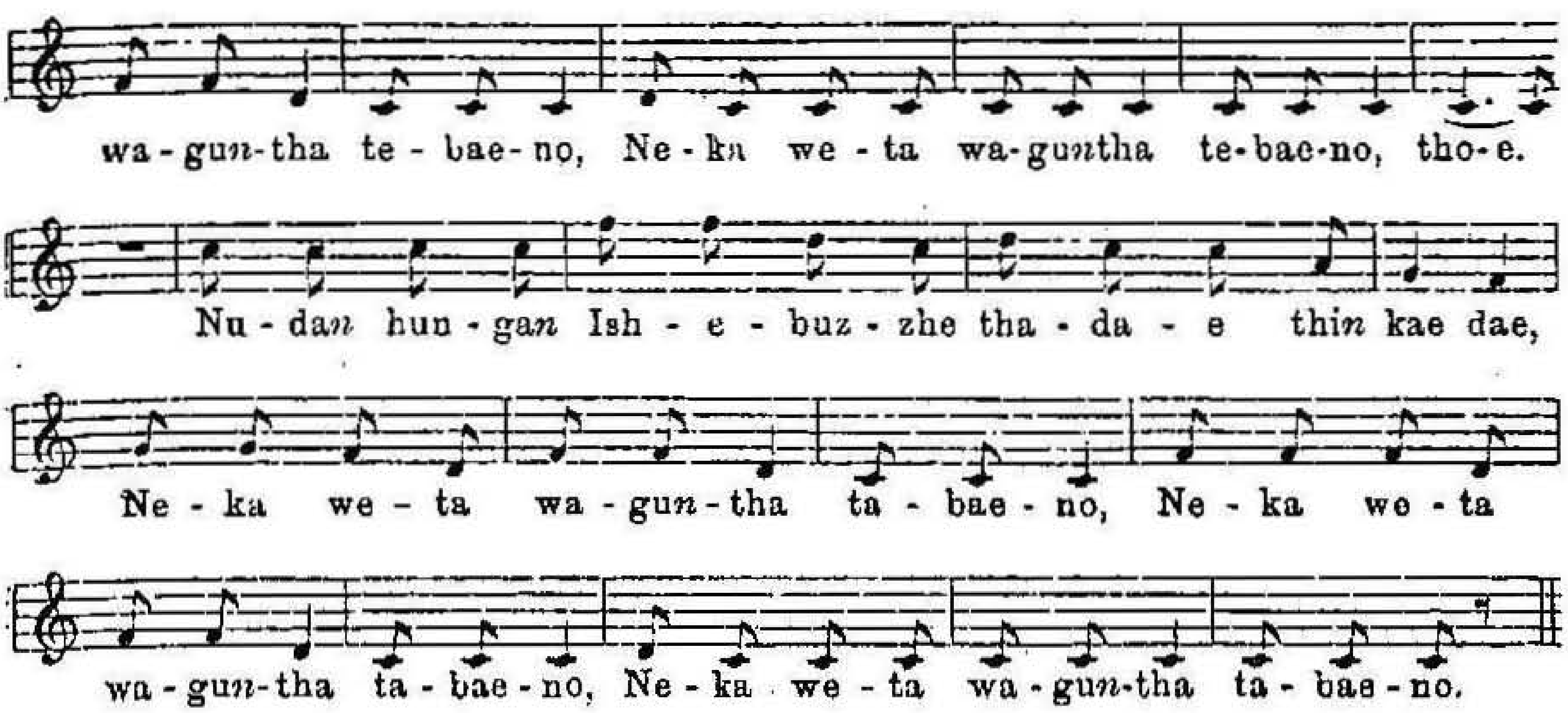
No. 47. Même sujet, même provenance.



Avec ces derniers exemples, nous en avons fini avec les chants religieux. Revenons donc aux Omahas et à leur musique. J'ai déjà donné quelques thèmes de danse, mais qui, généralement, faisaient partie de quelque ensemble rituel. Considérons donc maintenant la danse pour elle-même, la danse vraiment populaire, indépendante de toute préoccupation autre que celle de faire danser. L'air que voici est le meilleur que nous puissions citer pour caractériser ce genre. Miss Fletcher le présente comme «le grand favori» et donne des indications qui établissent sa haute ancienneté. Le mouvement est très animé; les tambours battent la croche (Rapport 1893, p. 98; cf. l'étude d'introd. p. 33).
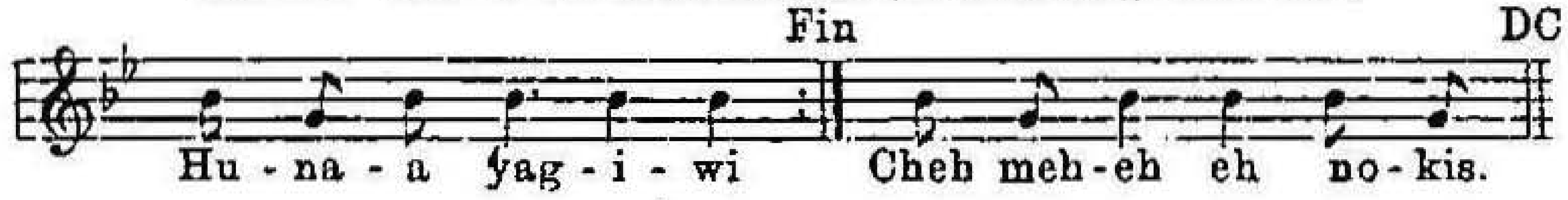
No. 48. **Chanson de danse** (Omaha) Miss Fletcher.
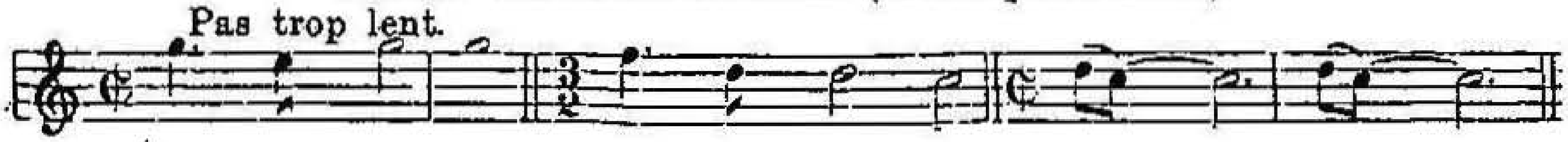




Le rapport de Miss Fletcher ne donne qu'un seul chant de funérailles, dont la musique n'a rien qui le distingue très nettement de plusieurs mélodies précédemment citées. D'autre part, j'en ai déjà reproduit un autre dans la première partie de ce rapport. Je me borne donc, afin de ne pas laisser ce genre sans être représenté ici, à reproduire une formulette mélodique notée par Fillmore, comme chant funèbre (*Trauerlied*) dans une autre partie de l'Amérique, chez les Coahuilla (sud de la Californie). C'est assurément l'exemple de mélodie le plus simple qui se puisse produire: il ne comporte que deux notes (*Indianer Gesänge*, dans *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, etc.).
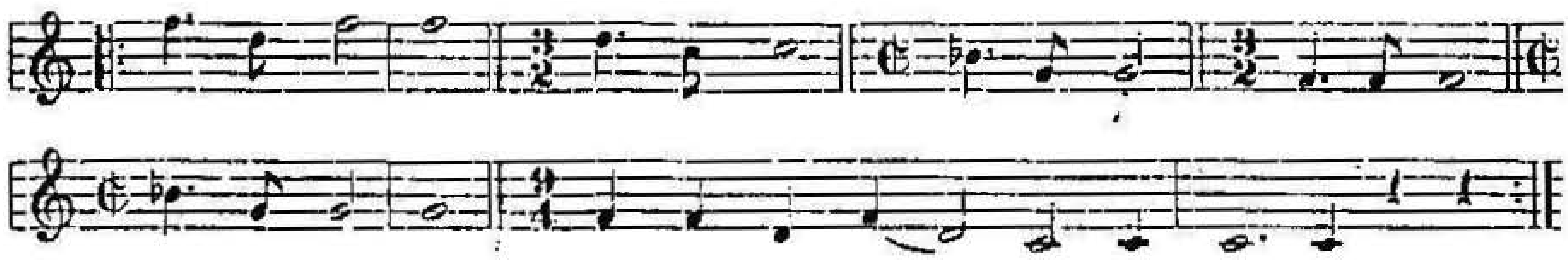
No. 49. **Chant de funérailles** (Coahuillas), Fillmore.



Nous avons à passer maintenant aux chants individuels, qui sont principalement les chansons d'amour. Ils vont, nous allons le voir, introduire un style mélodique un peu différent de celui que nous connaissons par les notations précédentes. En voici un que Miss Fletcher dit être «plein d'une ardeur passionnée et devant être reconnu digne de l'estime des musiciens.» Elle n'en a pas recueilli les paroles originales, mais la mélodie lui a semblé si remarquable qu'elle l'a reproduite dans son *Indian Story and Song*, adaptée à des vers anglais. Elle me l'a fait entendre aussi sur le phonographe, par où j'ai reconnu qu'elle est d'un mouvement beaucoup plus lent que les autres chants de même provenance, sans que pour cela les voix indiennes puissent se dispenser des attaques dures qui sont, paraît-il, inhérentes à leur méthode de chant (Rapport de 1893, pp. 54 et 150; *Indian Story and Song*, p. 50).

No. 50. **Chanson d'amour** (même provenance).

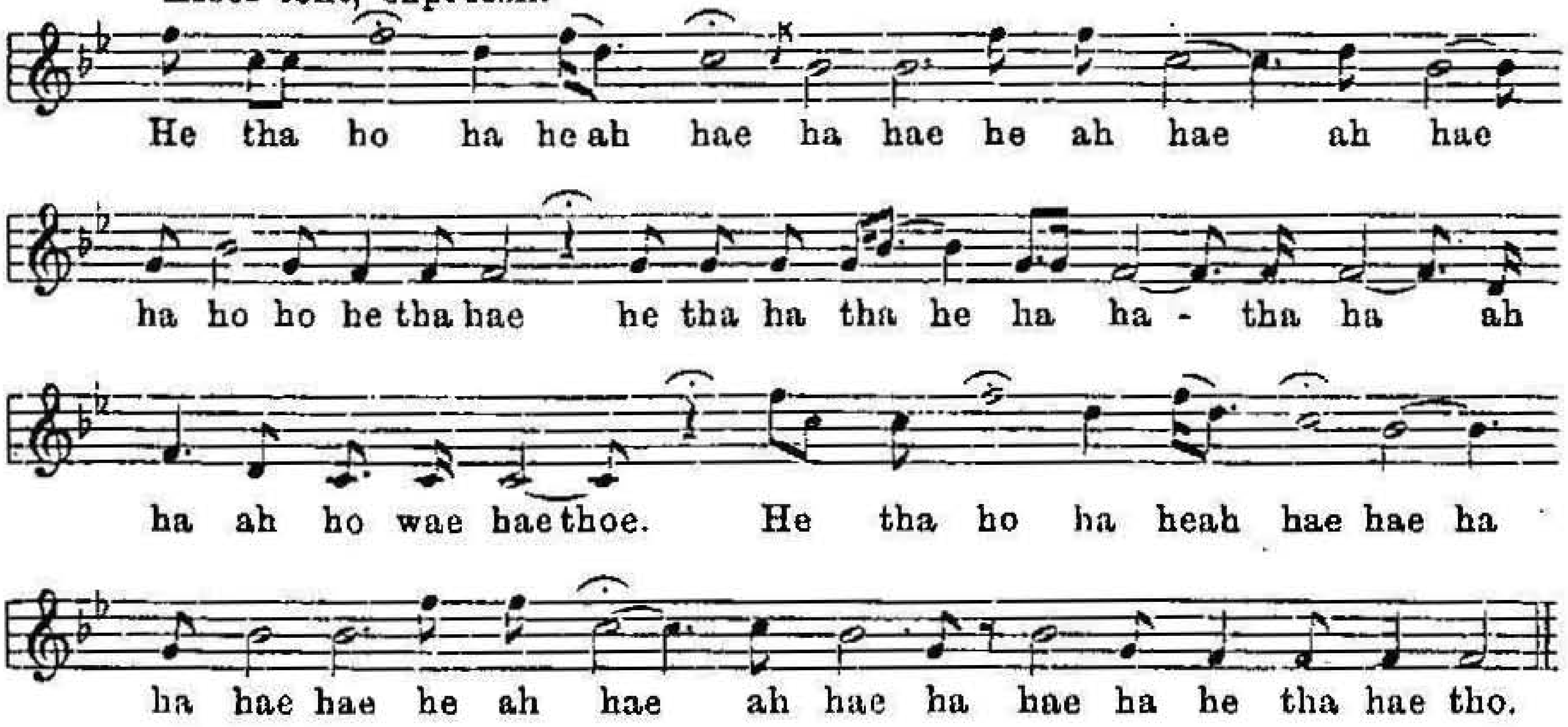




Voici une autre mélodie à laquelle on a très sagement fait de ne pas imposer la contrainte des barres de mesure, car elle est d'une liberté de développement, d'un vague de contours, qui lui prêtent sans doute son principal charme. C'est un chant d'aubade que les amoureux viennent chanter la nuit devant la demeure des jeunes filles qu'ils recherchent, — coutume d'un usage universel, puisque nous la retrouvons parmi les Indiens de l'Amérique telle qu'elle existait, il n'y a pas même un demi-siècle, dans nos campagnes de France (*Rapport* de 1893, p. 146).

No. 51. Même sujet, même provenance.

Assez lent, expressif.
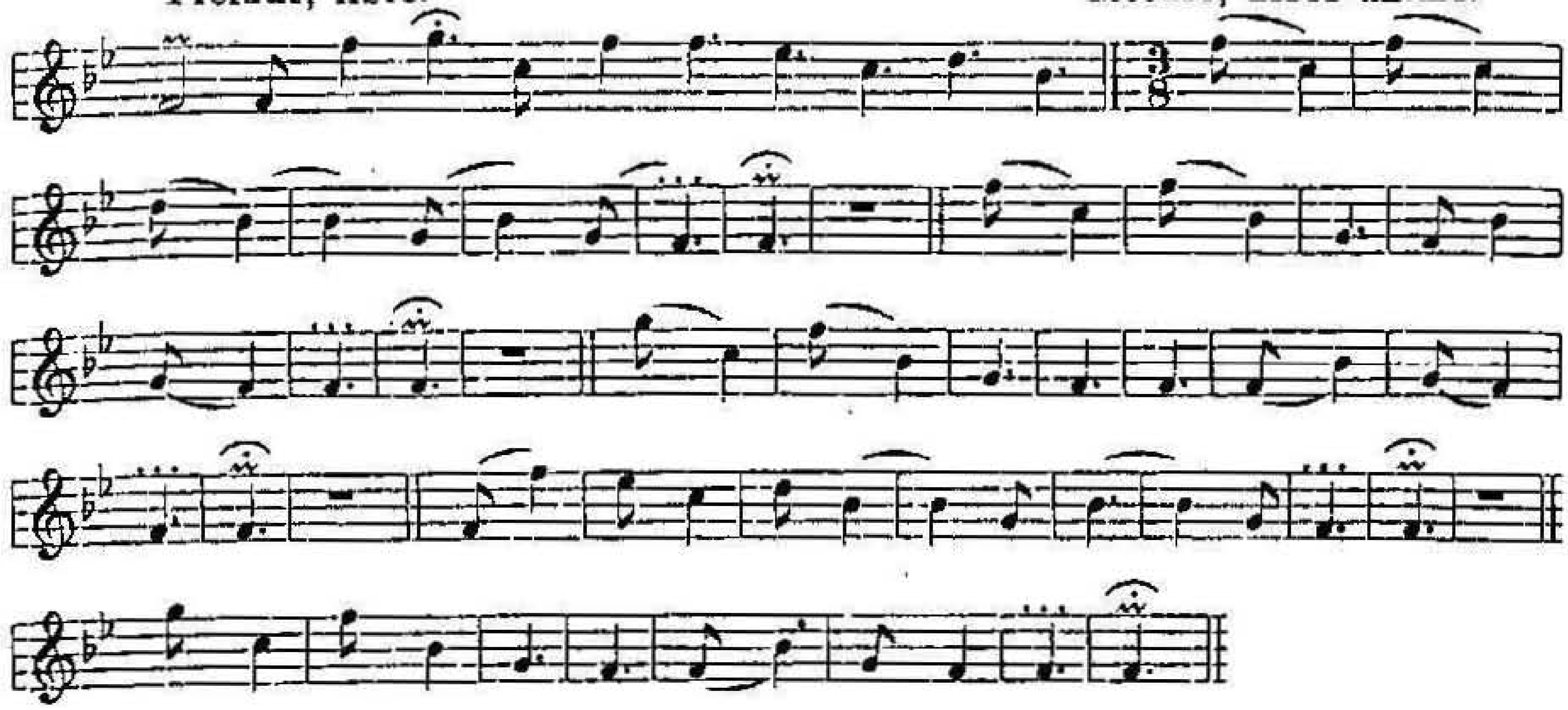


La flûte, seul instrument mélodique connu des Indiens, est essentiellement pour eux l'instrument d'amour. La facture en est bien imparfaite, et la perce si défectueuse qu'il faut à l'exécutant de grands efforts d'habileté pour arriver à faire entendre à peu près justes les sons de l'échelle naturelle, laquelle est, bien entendu, la même pour l'instrument que pour la voix. La préoccupation principale du flûtiste indien est de faire vibrer le son. Il commence donc en attaquant et soutenant la note la plus grave par un tremblement prolongé; puis, octaviant, il prélude en reproduisant, librement d'abord, les notes principales du thème. Enfin il se décide à attaquer le chant rythmé, terminant chaque phrase, toujours sur le son grave de l'échelle, par le même tremolo qu'il avait commencé.

La flûte sert pour ces aubades données par les jeunes garçons à leurs belles sauvagesses. Le phonographe de Miss Fletcher m'en a fait entendre un air qui n'avait pas encore été écrit et ne figure dans aucun livre: inutile de dire si je me suis empressé d'en prendre la notation, afin de pouvoir, de ce milieu où je trouvais le travail si parfaitement élaboré, rapporter au moins quelque chose d'inédit! Le voici:

No. 52. **Air de flûte** (aubade). Omahas.

Prélude, libre. Mesuré, assez animé.

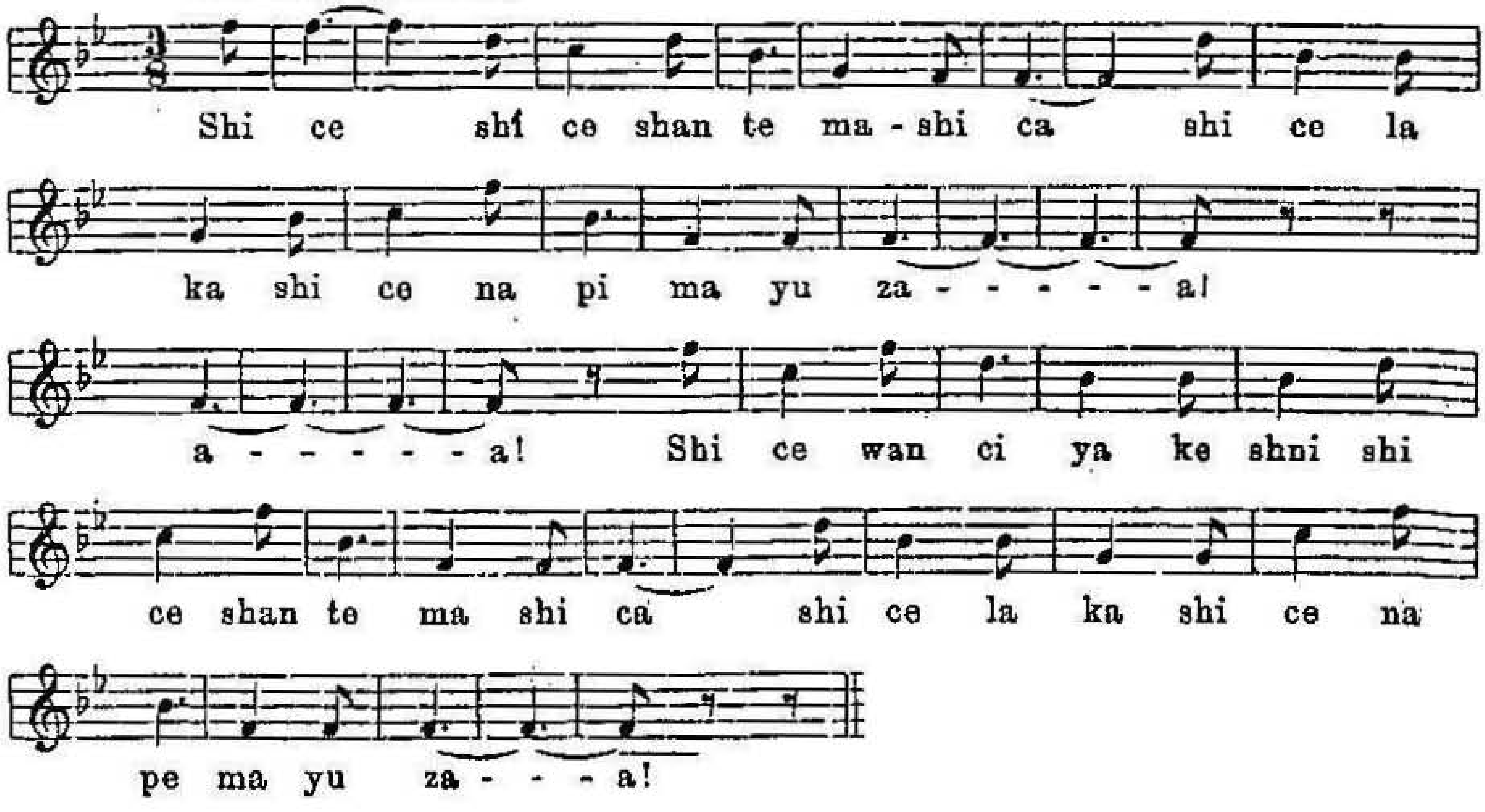


Or, si l'on rapproche l'inflexion principale de cet air de flûte avec celle du précédent chant noté, l'on trouve, avec des rythmes différents, une similitude presque complète quant à la succession des sons. Aurions-nous donc, par cette confrontation, dégagé l'essence de la mélodie d'amour chez les sauvages américains? On pourrait le penser!

Cela est si vrai que nous allons retrouver les mêmes analogies avec un chant d'amour pris à une autre source, chez les Dakotas, et reproduit par un autre auteur, M. Th. Baker (p. 64 de son opuscule):
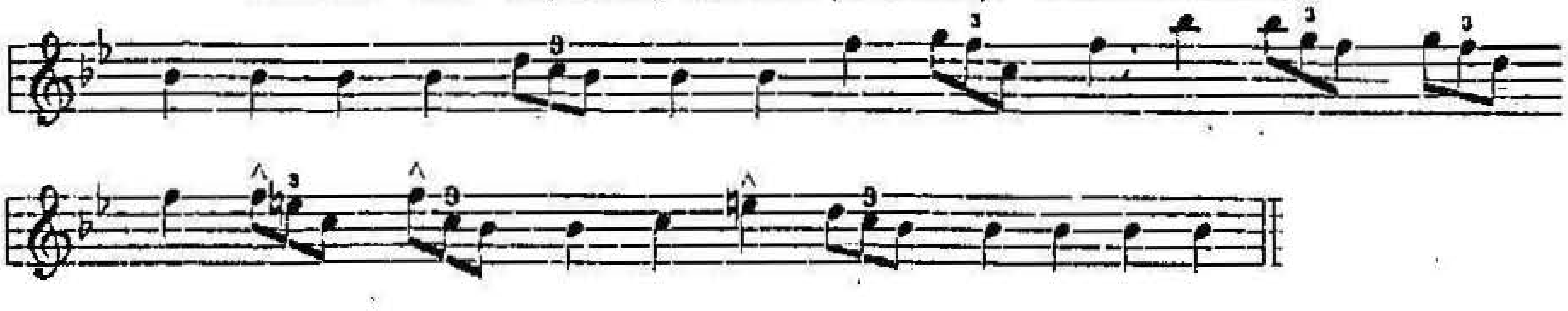
No. 53. **Chant d'amour** (aubade) Dakotas. Th. Baker.

Andante con moto.



Revenant pour la dernière fois à miss Fletcher, nous lui emprunterons un second air de flûte, dont le contour est vraiment musical (p. 69 de son *Indian Story and Song from North America*).

No. 54. **Air de flûte,** aubade (Omahas). Miss Fletscher.

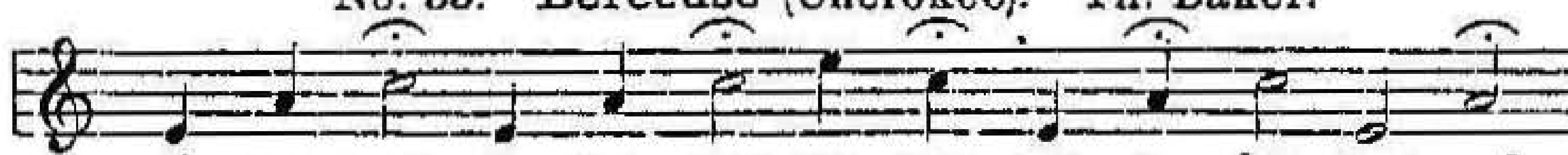


Je dois faire les plus extrêmes réserves quant à l'exactitude des deux dernières notations du rapport de 1893, nos 91 et 92, deux «Flageolet pieces». Fillmore y aura cédé à sa manie de noter toutes les fausses notes qu'il entendait, car je ne puis considérer que comme telles les nombreuses altérations qui défigurent des parties entières de ces mélodies. Ce que j'ai dit de l'imperfection de l'instrument suffit à expliquer les causes de cette erreur.

Je vais terminer enfin cette série de mélodies indiennes par une berceuse. C'est M. Baker qui la fournira: il indique pour son origine la tribu des Indiens Cherokee. Les berceuses sont généralement caractérisées, en tout pays, par le fait que leur échelle n'emploie qu'un très petit nombre de notes; celle qui va suivre ne manque pas au principe, puisqu'elle n'en comporte pas d'autres que celles de l'accord parfait *la do mi.* Mais elle différe grandement comme style de nos berceuses françaises, dont les notes, également peu nombreuses, sont en même temps rapprochées par mouvements conjoints de façon à former les intervalles les plus petits possibles. C'est ainsi qu'il en est pour la berceuse type française: *Dodo, l'enfant do* . . . — Pourquoi craindrions-nous d'en faire ici le rapprochement? Cette mélodie, la première qui ait frappé nos oreilles à tous, n'est-elle pas comparable pour sa simplicité aux plus simples de ces chants des sauvages d'Amérique?

Voici la berceuse notée par M. Baker à la p. 74 de son ouvrage:

No. 55. **Berceuse** (Cherokee). Th. Baker.



VI.

Après avoir reproduit un si grand nombre de spécimens de la musique indienne, il me sera permis, sans tomber dans le travers d'édifier des théories et de formuler prématurément des lois, de chercher à dégager de cet ensemble quelques observations générales.

Cette musique de peuples sauvages est composée, on l'a vu, des éléments les plus simples: elle ne connaît pas d'autres ressources que celles du chant purement monodique, et ignore absolument l'harmonie telle qu'on la pratique, non seulement dans l'Europe moderne, mais encore chez les peuples de l'Extrême Orient, où les instruments ont coutume de s'unir entre eux, et avec les voix, en une polyphonie, assurément rudimentaire, mais qui pourtant est tout autre chose que la monodie pure et simple. Chez les Indiens de l'Amérique du Nord, le chant n'a pas d'autre accompagnement que celui des instruments rythmiques sans intonation fixe. Qu'un sentiment harmonique plus ou moins déterminé s'en dégage pour nous occidentaux, muris par la cul-

ture de tant de siècles, rien n'est moins étonnant: il est tout naturel que des chants construits sur une échelle généralement très simple appellent a notre esprit les accords, également simples, qui contiennent leurs notes successives; cela même est si évident que ce me semble à peine mériter d'être dit, et je ne fais cette observation que pour répondre aux préoccupations d'observateurs superficiels auxquels j'ai eu déjà à faire allusion. Mais il importe d'ajouter que, cette harmonie, que nous trouvons latente dans les chants des sauvages, ceux-ci n'en ont pas le moindre soupçon. L'on objectera qu'ils ont le sentiment d'une tonalité facile à définir: cela est vrai; mais tonalité et harmonie, tout en ayant entre elles des rapports étroits, ne sont pourtant pas la même chose; car, s'il est vrai qu'il ne peut exister harmonie sans tonalité, il est non moins certain qu'il peut y avoir tonalité sans harmonie.

Cette tonalité se dégage de la constitution des échelles et de l'usage qui en est fait. C'est là le grand intérêt qu'offre pour nous l'étude de cette musique de l'autre monde.

On a pu l'apercevoir au cours des lectures précédentes sans qu'il fût nécessaire d'en faire l'observation: ces chants, quelle qu'en soit l'étendue, sont presque tous construits sur une échelle incomplète, c'est-à-dire — l'échelle musicale type étant l'octave de sept degrés (cinq tons et deux demitons, diversement disposés selon le mode) — sur une échelle comprenant moins de sept degrés à l'octave, ces degrés étant d'ailleurs pris parmi ceux de l'échelle complète.

Il y a d'abord des chants d'une seule note. Et ce ne sont pas les moins caractéristiques de la musique indienne. On n'en a pas lu dans les transcriptions ci-dessus: c'est qu'il n'eût pas été très intéressant de fixer une seule note sur la portée de cinq lignes; il suffisait de spécifier que les Indiens chantent des chants d'une seule note; c'est ce que je m'étais réservé de dire ici. Aussi bien, ne trouverions-nous pas quelques traces de ce cas dans nos notations mêmes? Reportons-nous d'abord au no. 5, une danse des Hurons que j'ai entendue et notée au Canada. La note *sol* y est entonnée d'abord et répétée plusieurs fois de suite dans un mouvement de plus en plus rapide, et le commentaire spécifie que c'est de cette note, entendue seule d'abord, que le chant finit par se dégager: qu'il ne se dégage pas, et que la note initiale persiste à se faire entendre, nous avons un exemple du chant indien sur une seule note. — Au no. 19 sont notées deux parties, dont la première fait un chant, la seconde se composant d'une note unique périodiquement répétée: otez la première partie, il restera encore un exemple du cas proposé.

M. Th. Baker, à qui était empruntée la citation précédente, a pris la peine de noter dans sa thèse allemande (sous le no. XXXIX) plusieurs exemples de ces brèves mélopées rythmiques, particulières aux danses des Indiens (d'après *The Amer. Antiquarian* pour avril, mai et juin 1879). Sur vingt-quatre formulettes que contient cet extrait, dix sont composées d'une seule note, sur des syllabes telles que: *He ye ha la la*, — *Ho ho hoy*, etc. Les rythmes sont très simples, presque toujours en valeurs égales ou doubles.

La plupart des observateurs ont eu leur attention attirée sur les particularités de ces chants excessivement simples, toujours associés aux évolutions des danses et cérémonies indiennes. Le capitaine Franklin, dans le récit de son second voyage à la mer polaire (1823), décrit une danse des sauvages

de la Colombie britannique qui, dit-il, exécutaient des sauts en chantant la seule syllabe «tsa» indéfiniment répétée. J'ai recueilli moi-même des témoignages analogues de la bouche de plusieurs Américains (j'aurai bientôt à rapporter les paroles du plus considérable) ayant assisté au spectacle des danses figurées des sauvages, quand ceux-ci représentent par leur mimique soit le vol de l'aigle, soit la course du loup, ou la marche du guerrier rampant à la découverte de l'ennemi: tous furent d'accord pour assurer que ces évolutions sont toujours accompagnées d'un seul son guttural, qui s'anime et grandit jusqu'au cri final, son aboutissement naturel.

Aux formulettes d'une note vont succéder celles de deux: il y en a aussi, tout naturellement. Le n° 49 en est un exemple: c'est un chant de funérailles, morne et monotone. Nous en trouverons un autre dès la première citation musicale de cet écrit: le n° II des *Chans des Amériquains* reproduits d'après le P. Mersenne n'a que le deux notes *mi fa*; et, quant au rythme, si, pour nous soustraire à l'impression inaccoutumée de la notation blanche encore usitée au commencement du XVII[e] siècle, nous remplaçons les blanches par des noires ou des croches (comme ont fait J. J. Rousseau et d'autres auteurs postérieurs), nous aurons une petite formule mélodique de deux sons parfaitement semblable à certaines que l'on peut entendre aujourd'hui comme formant le seul accompagnement musical des danses sauvages. M. Th. Baker, dans les notations signalées au précédent paragraphe, donne cinq de ces formulettes. Dans tous ces exemples, les deux notes se succèdent à intervalle soit de seconde, soit de tierce.

Mersenne, par le premier de ses *Chans des Amériquains*, nous offre un exemple de mélodies sur trois notes, celles-ci étant disposées par degrés conjoints (*ré mi fa*). Mais la plupart de celles que l'on a recueillies de notre temps sont par degrés disjoints, arpégeant, la plupart du temps, les notes d'un accord parfait, majeur ou mineur. Les n[os] 14 (majeur), 18 et 55 (mineurs) nous en apportent des exemples, — sans parler des cas fréquents où, bien qu'une ou deux autres notes interviennent parfois au cours du développement, cet arpège est utilisé avec tant d'insistance qu'on peut le considérer comme restant la base essentielle de la mélodie.

Il y a lieu de citer enfin des chants de trois notes procédant par quartes superposées, comprenant ainsi un *ambitus* d'une septième: *sol do fa*. Voyez comme exemples les n[os] 20 et 46.

Je ne parlerais pas des chants de quatre notes, qui pourraient être considérés comme appartenant au groupe important que nous allons aborder (l'échelle pentaphone dont un des degrés serait resté inutilisé sans intention dans telle ou telle mélodie) si je n'avais à m'arrêter sur un cas particulier: celui des notes se succédant par intervalles de tierces, embrassant dans l'ensemble un intervalle de septième (*la do mi sol*, l'une des notes extrêmes pouvant être répétée à l'octave). Voyez, comme spécimens de cette variété, où la mélodie escalade les degrés de l'échelle en passant toujours de deux en deux, les n[os] 8, 30 et 31 (sous réserve des appoggiatures écrites en grosses notes dans ces derniers).

Mais l'échelle par excellence de la musique indienne est, je viens de l'indiquer d'un mot, l'octave de cinq notes, procédant par tons et tons et demi sans demi-tons (*do ré mi sol la do*). Cette gamme est celle sur laquelle sont construites la grande majorité des mélodies citées dans ce rapport et de celles qui constituent l'ensemble du répertoire lyrique des Indiens.

Sont dans ce cas les n^{os} 5, 6, 9, 10, 11, 16, 17, 19, la première partie du 21 (formé en réalité de deux thèmes), 28, 32, 33, 34, 36, 38, 41, 42, 43, 45, 48, 51, 52, 53. Les n^{os} 27 et 35 contiennent des altérations passagères qui ne doivent peut-être pas les faire exclure. Le n° 43 ajoute en passent une note étrangère que je croirais volontiers n'être qu'une notation fautive. Peut-être d'autres encore pourraient être ajoutés à la liste, comme rentrant dans ce dernier cas: il est si facile de croire entendre une note qui a pu n'être qu'une fantaisie de chanteur, ou l'effet d'une audition trop hâtive! Bref, en nous en tenant à ce qui est écrit, nous trouvons que plus de la moitié des mélodies indiennes notées dans ce rapport appartiennent très nettement à l'échelle pentaphone.

Or, cette échelle est connue depuis longtemps pour être celle sur laquelle est construite toute la musique de l'Extrême-Orient. Par un rapprochement singulier, on avait remarqué aussi que les mélodies populaires écossaises et irlandaises la pratiquaient de même. Et voilà qu'il nous apparaît que les peuples indigènes de l'Amérique en font un usage général.

Après avoir fait une telle constatation, il sera permis sans doute d'insister sur son importance. Je ne veux pas d'ailleurs m'étendre ici sur une question dont l'examen théorique ne pourrait que m'entraîner trop loin; je dois donc me borner à énoncer ce fait expérimental: tandis qu'en Europe on a toujours considéré l'octave de sept notes (avec les altérations accidentelles plus ou moins pratiquées) comme étant le matériel sonore nécessaire à l'existence de la musique, cinq notes à l'octave suffisent à satisfaire aux besoins musicaux de tout le reste de l'univers.

Passons très rapidement sur les autres particularités qu'il nous reste à examiner: ce ne sont plus que des détails.

J'ai énuméré les mélodies, objets des précédentes citations, qui appartiennent à l'échelle pentaphone; mais il faut considérer que celles dont il avait été question d'abord doivent rentrer aussi dans cette catégorie: formées d'un, ou deux, ou trois, ou quatre sons, elles sont prises sur l'échelle pentaphone, incomplètement utilisée; leur addition relève ainsi, d'une façon notable, la proportion établie.

Il n'en reste donc plus qu'un petit nombre dont l'échelle, de plus de cinq sons, semble avoir emprunté ses éléments aux gammes européennes. Doiventelles être considérées comme très pures? Je ne saurais le dire.

Il faut signaler d'abord le cas exceptionnel de mélodies de cinq notes dans lesquelles entre l'intervalle de demi-ton. Tel est le cas pour le n° 27, où, dès le début, les notes *ré mi bémol* se suivent l'une l'autre, et cela se reproduit à plusieurs reprises, tant au grave qu'à l'aigu (une altération passagère du *mi* par le bécarre, et la cadence inattendue sur *si bémol* d'une mélodie dont la contexture générale indiquait le ton d'*ut* nous autorisent d'ailleurs à considérer cette mélodie, si intéressante qu'elle soit, comme un exemple d'exception). Le n° 16 a pour échelle (pentaphone) *la si do mi sol*: donc, deux notes, *si do*, à intervalle de demi-ton; elles ne sont d'ailleurs jamais en rapport immédiat de succession dans la mélodie. Il en est de même pour les notes *si do* qui figurent chacune en plusieurs endroits du n° 39.

Il en est différemment dans le second thème du n° 21: celui-ci est construit, non sur l'octave à cinq notes, mais au contraire sur quatre notes se succédant par degrés conjoints (tétracorde); cette succession comprend donc nécessairement un demi-ton.

Dans le n° 15, j'ai cru pouvoir considérer l'échelle comme étant celle de trois notes: *sol si bémol ré*, malgré la présence du *mi bémol* en rapports constants avec le *ré*: c'est qu'en effet cette note me paraît être une simple broderie de la note principale, sa voisine d'un demi-ton, mise là seulement en raison du caractère expressif de la mélopée, mais en réalité absolue complètement par la note du ton.

Nous avons aussi des exemples de broderies inférieures ayant le caractère de notes sensibles (voy. n^os^ 29, 2^me^ partie de 41, etc.): je crois qu'on peut les considérer au même point de vue, comme de simples ornements mélodiques.

Veut-on chercher dans ces mélodies des exemples des gammes européennes? On en trouvera quelques-uns, mais combien peu significatifs! La première mélodie que j'ai notée chez les Hurons du Canada (n° 4) a sa gamme complète de sept notes, et cette gamme est très nettement l'hypodorien antique ou premier ton du plain-chant, avec sixte mineure (gamme mineure sans note sensible). Le n° 5, qui n'a que ses cinq notes, les dispose de manière à en former un exemple de premier ton grégorien (avec sixte majeure). Le n° 7, de six notes (il manque le septième degré) est encore un exemple d'hypodorien ou éolien. Quelques autres notations prises à la même source (par exemple le n° 12) nous fourniraient des observations analogues. Je ne parle pas du n° 13, cantique d'origine certainement française.

Mais si nous considérons que toutes ces mélodies proviennent du Canada, où les sauvages, évangélisés depuis trois siècles, ont subi l'influence profonde du chant de la liturgie catholique, l'on sera, je pense, autorisé à conclure que cette influence s'est fait sentir jusque sur leurs propres chants; on le pourra dire d'autant plus surement que nous n'avons retrouvé les mêmes particularités dans aucune autre partie de l'Amérique.

Est-il indispensable de qualifier hypophrygienne la mélodie d'amour n° 50? Il est vrai qu'ayant *ut* pour tonique, et la tierce majeure *mi* étant touchée une fois (une seule, et de façon si rapide qu'elle en devient incertaine), elle a son septième degré *si* altéré par le bémol: le mode grec a donc tous les droits de la reconnaître parmi les siens. Mais quand nous remarquons que la croche *mi* de la première mesure pourrait bien être un *ré*, que cela même est probable, il nous apparaît que la mélodie n'est encore, en réalité, qu'un spécimen de la gamme à cinq sons: est-ce donc la peine de l'affubler d'un nom grec?

De même l'air de flûte n° 54, en *si bémol*, comporte dans son échelle un *mi bécarre* qui pourrait en faire un type d'aulodie hypolydienne. Mais quand je songe aux incertitudes de l'accord des flûtes des Indiens Omaha, desquels il provient, je reste sceptique, et crois pouvoir assez me défier de la fidélité de cette intonation pour devoir lui refuser le prestige de cette dénomination subtile.

Quant au majeur — c'est-à-dire l'octave complète formée par la succession de 2 tons, un demi ton, 3 tons et un demi-ton — nous n'en avons pas trouvé un seul exemple (je laisse bien entendu de côté le chant iroquois moderne et imité des chansons européennes inscrit sous le n° 3). Est-ce à dire que le sentiment du majeur, échelle type de toute musique, soit étranger à la nature indienne? Point du tout: l'on peut dire au contraire que le plus grand nombre des chants cités sont des majeurs incomplets. Certes, le sentiment de la tonalité s'affirme moins nettement avec ces gammes de quel-

ques notes et ces chants dénués d'harmonie que dans les productions de l'art européen: il n'en existe pas moins, et de façon certaine et nécessaire, ici comme partout ailleurs parmi les hommes. On ne peut, en effet, concevoir l'idée de musique sans celle de tonalité, c'est-à-dire de rattachement des sons d'un morceau de musique à une note fondamentale ou tonique et à sa quinte ou dominante. Assurément la tonalité est plus vague dans les chants des sauvages: ils laissent parfois certains flottements, certaines oscillations passagères entre deux ou trois toniques; mais ces hésitations ne vont aucunement à l'encontre du principe.

A la vérité, il ne faudrait pas appliquer toujours à ces chants primitifs et incomplets les règles de notre musique, souvent artificielles, ou bien issues de l'usage de l'harmonie. C'est ainsi qu'on se tromperait souvent si l'on prenait pour indication de la tonalité des mélodies indiennes leurs finales. Il s'en faut de beaucoup, dans les chants populaires, surtout hors d'Europe, que la finale mélodique soit nécessairement la tonique. La dominante, en particulier, joue fréquemment le rôle de finale dans la musique orientale: il en était déjà ainsi dans la musique grecque antique. D'autres degrés peuvent aussi avoir cette place.

Je ne pourrais mieux préciser ces observations qu'en établissant un tableau sommaire des tonalités des mélodies indiennes précédemment notées, en tenant compte de ce triple élément: mode, tonique, finale.

Pour modes, je n'en veux ici admettre que deux, le majeur et le mineur, caractérisés par l'indice le plus simple, c'est-à-dire l'état de la tierce, soit majeure soit mineure par rapport à la tonique; pour les autres notes modales, l'une au moins est nécessairement absente de ces gammes incomplètes.

La tonique est indiquée par le nom de sa note, à la suite de chaque numéro, en conformité avec les notations adoptées.

Majeur concluant sur la tonique. — N^{os} 3 (tonique *sol*), 8 (*sol*), 11 (*sol*), 14 (*sol*), 19 (*fa*), 20 (*sol*), 28 (*ut*), 30 (*sol*), 31 (*fa*), 37 (*ut*), 39 (*ut*), 41, 2^{me} partie (*ré*) et 3^{me} partie (*sol*), 42 (*ut*), 43 (2 parties se succédant par quinte descendante, la première en *fa*, la seconde en *si bémol*), 45 (*fa*), 48 (*ut*). Total: 17.

Majeur concluant sur la dominante. — N^{os} 6 (tonique *si bémol*), 10 (*sol*), 17 (*ut*), 32 (*ut*), 35 (*ut*), 38 (*sol*), 41, 1^{re} partie (*sol*), 44 (*fa*), 46 (*ut*), 47 (*ut*), 51 (*si bémol*), 52 (*si bémol*), 53 (*si bémol*). Total: 13.

Aucune des mélodies en mode majeur notées ci-dessus n'a pour finale une note autre que la tonique ou que la dominante.

Mineur concluant sur la tonique. — N^{os} 4 (tonique *sol*), 5 (*sol*), 7 (*mi*), 9 (*la*), 12 (*la*), 13 (*la*), 16 (*la*), 18 (*la*), 21 (*la*), 29 (*mi*), 33 (*ré*), 36 (*fa*), 49 (*sol*), 55 (*la*). Total: 14.

Aucune des mélodies en mode mineur n'a pour finale la dominante. Le n° 15 (tonique *sol*) s'achève sur la tierce mineure *si bémol*; le n° 27 (tonique *ut*) que nous avons déjà présente comme un cas exceptionnel, a pour finale inattendue la note un degré au-dessous de la tonique (*si bémol*) et le n° 32 (tonique *sol*) s'achève sur la tierce au-dessous de la tonique (*mi bémol*, tonique à son tour d'un des tons relatifs de *sol mineur*). Pour ces cas exceptionnels, rentrant pourtant dans le mode mineur, total: 3.

J'ai dit que certaines mélodies pouvaient laisser quelque hésitation quant à la détermination de la tonique. Au fond, elles sont rares.

Signalons comme telles les n^{os}:

17, que j'ai désigné comme appartenant au ton *d'ut majeur* avec finale sur la dominante, et qu'on pourrait prendre comme un véritable *sol majeur*, le *ré* (dominante de ce dernier) ayant presque autant d'importance dans la mélodie que l'*ut* (tonique dans la première hypothèse);

28, où l'*ut*, que je désigne comme tonique, ne s'impose véritablement qu'à la fin, tous les autres membres de phrase concluant sur *ré*, tandis que leur point de départ habituel est l'*ut* aigu; de sorte que l'*ambitus* général de la mélodie est compris dans un intervalle de septième constitué par deux quartes superposées (tétracordes conjoints), cas intéressant, et qui mérite d'autant mieux d'être signalé que la mélodie ainsi construite, si l'on élimine la dernière note, devient un exemple (très rare) de l'antique mode phrygien;

33, qui semble commencer en *la* mineur; pourtant la place importante tenue par le *ré*, cela même dès la première mesure, ne laisse pas douter que cette note soit tonique; mais ce n'est que peu à peu que cette impression se précise;

39, même cas, dans la modalité majeure: on croit d'abord être en *sol*; puis le sentiment tonal se fixe bientôt sur la quinte inférieure *ut*;

43, là, la succession des tons par quinte descendante est encore la même, mais parfaitement nette, puisqu'il s'agit d'une simple reprise d'une mélodie répétée à la quinte inférieure; il n'y a donc pas un ton unique, mais deux tons, d'abord *fa*, puis *si bémol*.

L'ensemble de ces observations établit de la façon la plus certaine que, malgré les différences extérieures, le principe de la musique et ses applications essentielles sont identiques chez les Indiens d'Amérique et chez les Européens. Même les anomalies signalées n'ont rien pour nous troubler: elles sont intéressantes comme caractéristiques de l'esprit et de l'art indien, mais ne contredisent en rien notre propre manière de sentir, et nous les avons expliquées très facilement par l'usage de nos propres règles. C'est donc une confirmation nouvelle que j'apporte ici de cette vérité que la musique n'est point un art basé sur l'arbitraire, mais que ses principes fondamentaux sont immuables, et parfaitement semblables dans tout l'ensemble de l'humanité.

VII.

J'en aurai fini avec cet examen général de la musique indienne quand je l'aurai complété par les derniers détails recueillis au cours de mon enquête.

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de reproduire tous les témoignages de personnes qui, ayant eu l'occasion d'observer la vie des Indiens et d'entendre leurs chants, ont bien voulu m'en communiquer leurs impressions: la plupart sont conformes aux indications précédemment données, et les corroborent sans y ajouter rien. Voici pourtant encore quelques observations qu'il importe de mentionner.

A Sewichley, près de Pittsburgh, j'eus l'occasion de voir M. Arthur Nevin, jeune compositeur dont les études techniques furent faites en Europe, mais qui a si fort à cœur d'affirmer ses origines américaines que, pour connaître à fond la musique indigène et pouvoir s'en inspirer, il n'a pas craint de vivre pendant quelque temps de la vie des sauvages, parmi les Black-Feet (Pieds noirs), tribu résidant au nord de l'état de Montana et dans la

partie du Canada qui y confine: il a recueilli leurs chants, et emprunté à leurs légendes le sujet d'un drame musical, *Poïa*, personnage mythique qui va vers le soleil et revient au peuple pour lui enseigner l'adoration du soleil. Au moment où je le visitai, M. Nevin, ayant rassemblé tous ses matériaux documentaires, était occupé de la composition de son ouvrage, dans lequel entrent un grand nombre de thèmes de la musique indienne, et dont il a bien voulu me faire entendre quelques parties déjà écrites. Mais je sortirais de mon cadre si je parlais ici de cette musique, laquelle est du domaine de l'art et de l'avenir: je devais mentionner pourtant cette tendance nouvelle de l'esprit américain, qui, ne se contentant plus de chercher ses modèles en Europe, se préoccupe enfin de regarder autour de lui afin d'arriver à réaliser un idéal vraiment national.

J'ai lu aussi qu'un autre musicien américain, M. Frederick R. Burton, profitant d'un séjour dans l'état d'Ontario, où vit la tribu des Ojibways, assista à leurs fêtes, écouta leur musique, leur vit jouer notamment leur pièce: *Hiawatha* qui a servi de thème à Longfellow pour l'épopée qu'il a composée sous le même titre. Mais la préoccupation du musicien fut d'initier les sauvages aux pratiques de notre musique autant et plus que de nous faire connaître la leur: il imagina d'harmoniser leurs mélodies et de les leur faire chanter en chœur. Les Indiens se prêtèrent à sa tentative, et, après une première surprise, s'enthousiasmèrent pour ces arrangements, grâce auxquels ils pouvaient voir les formes de leur art primitif s'enrichir des ressources de la science moderne.

Bien que cette conception d'un art fécondé par l'échange d'éléments mutuels entre sauvages et civilisés soit toute differente de l'idée de la présente étude, je n'aurai garde d'en contester la légitimité; mais je ne dois passer que très rapidement sur ses diverses manifestations. Je me bornerai donc à mentionner l'effort d'un groupe de jeunes musiciens qui, réunis à Boston sous la direction de l'un d'eux, M. Arthur Farwell, ont fondé l'American Music Society et entrepris une publication musicale d'un genre particulier, à laquelle ils ont donné le titre de *Wa-Wan*: les pages précédentes ont expliqué le sens de ce mot indien, qui désigne une des manifestations les plus caractéristiques de la vie indigène. Le but de cette association est, après avoir fait connaître au public les chants traditionnels, de prendre ces chants mêmes pour bases du nouvel art américain. Plusieurs œuvres, de dimensions encore restreintes, ont été déjà publiées dans cet ordre d'idées; la bibliographie en donnera l'énumération (voy. Farwell, Loomis, Troyer, etc.).

Dès avant cette fondation, un des plus distingués des musiciens qu'ait produits jusqu'ici l'Amérique MacDowell (mort depuis mon séjour dans sa patrie) avait composé, pour l'orchestre, une *Indianische Suite*, dont la partition a paru en Europe.

Enfin, un Européen, venu pour quelques années en Amérique, le Tchèque Anton Dvořak, a, dans le même ordre d'idées, composé sa *Symphonie du Nouveau Monde* (*From the New World*), que nous avons entendue dernièrement en France. Mais il paraît certain que les thèmes de cette œuvre n'ont pas été empruntés à la musique des indigènes américains, dont le compositeur n'a pas fait une étude spéciale, et qu'ils évoquent simplement des impressions, plus ou moins pittoresques, mais essentiellement personnelles.

Je reviens donc à des donnés plus positives.

Les musées d'ethnographie devaient naturellement me fournir maints éléments d'observations. J'oserai dire que les musées de cette nature sont les plus intéressants que l'on puisse voir en Amérique. La plupart des autres, à peu d'exceptions près, ne contiennent guère que des copies et des moulages; ici du moins nous avons la sensation directe de la vie, ces musées étant composés essentiellement d'objets usuels chez les peuples habitants du sol américain: on y est donc à la source même pour les rassembler.

Mais la musique n'y tient qu'une faible place. Je l'ai dit: la musique des Indiens est presque exclusivement vocale, et les instruments n'y jouent qu'un rôle secondaire. Ce sont donc les mêmes objets que j'ai revus partout: au Peabody Museum de la Harvard University, à Cambridge, où sont exposées des collections de *Rattles* de diverses dimensions et chargés d'ornements multiples (plumes, étoffes de couleur), de tambours et de flûtes, provenant des Siouan, Omaha, Nebraska (plusieurs rapportés par miss Fletcher); — au musée de l'Université de Philadelphie, qui possède des flûtes des Apaches et des Sioux, les unes toutes petites, analogues au galoubet provençal, d'autres de dimensions analogues à celles des grandes flûtes de nos orchestres, montées en plomb, avec des dessins bizarres (par exemple un cheval au galop qui semble se précipiter sur l'embouchure), d'autres encore qu'on devrait à peine considérer comme des instruments de musique: de simples sifflets (Apaches) formés d'os de dindons recouverts de tresses de couleurs variées; puis des tambours des Apaches, d'autres des Indiens de l'Alaska, à section carrée, la peau couverte de peintures représentant des oiseaux; et encore des *rattles* de l'Alaska, remplis de coquillages ou d'osselets, recouverts de sculptures enluminées, ou disposés dans des formes singulières, pour représenter des oiseaux, des homards, etc. — Le Metropolitan Museum of Art ainsi que l'American Museum of Natural History de New-York, le National Museum de Washington, m'ont permis de revoir d'autres variétés des mêmes objets.

Mais je dois une mention particulière au Peabody Museum de la Yale University, à New-Haven, dont le conservateur, M. George Grand Mac Curdy, secrétaire de l'American Anthropological Association, était, le jour de ma visite (qu'il facilita avec la plus parfaite obligeance) occupé au classement d'objets indiens d'une valeur toute particulière, car ce sont des objets anciens, de l'époque précolombienne, découverts il y a une trentaine d'années, par l'explorateur McNeil, dans des tombeaux de la province de Chiriqui, au Panama, près de la côte du Pacifique. Cette collection est particulièrement riche en vases et autres objets en terre cuite peinte, au nombre desquels se trouvent, comme spécimens d'instruments de musique, des espèces de sifflets ayant la forme d'animaux, d'aspect généralement comique, avec l'embouchure au bout d'une patte, ou de la queue, et le ventre percé de deux trous: les notes produites sont généralement accordées soit par deux tons successifs (*do ré mi*), soit par un ton suivi d'un ton et demi (*do ré fa*). Certains vases funéraires ont les pieds creux, et dans l'intérieur sont placés des grelots qui, agités, résonnent à la manière du *rattle* si répandu chez les indigènes d'Amérique. Il m'a paru opportun de signaler cette collection, encore inconnue du public, et aussi intéressante par son ancienneté (qui en fait une rareté peut-être unique) que par la nature des objets qu'elle contient.

De même qu'aux musées, je dois beaucoup à certaines bibliothèques, et

surtout à leurs bibliothécaires, dont j'ai su apprécier l'obligeance confraternelle. J'en citerai particulièrement deux: à Montréal, The Fraser Institute, dont le bibliothécaire, M. P. B. de Crèvecœur, a dépouillé à mon intention quelques-unes des anciennes relations de voyages dont il a été fait usage au commencement de ce rapport; à Washington, la magnifique Library of Congress, dont le chef du département de musique, M. Sonneck, aussi parfaitement éclairé sur le présent et le passé de l'art euopéen que sur celui de l'Amérique, a voulu mettre à mon service toutes ses lumières, et rassemblé pour moi tout ce qui a été publié en Amérique sur la musique indienne et la musique nègre: il a été fait et sera encore fait bon usage de ses communications tout le long de ce rapport.

Enfin je ne dois pas quitter Washington sans avoir rapporté les paroles les plus considérables qu'il me fut donné de recueillir au cours de ma mission en Amérique: celles de M. le Président Rosewelt.

Ayant été admis à l'honneur de parler devant lui, à la White House, de nos chansons populaires françaises, et de lui en faire entendre quelques-unes, j'eus la rare bonne fortune de l'entendre me faire part à son tour de ses propres observations sur la musique et les chants des peuples de l'Amérique.

Après avoir appelé mon attention sur l'intérêt des travaux de miss Curtis, dont il avait eu la première communication, il me cita d'abord une chanson de guerre qu'il avait eu l'occasion d'entendre chanter par les Indiens d'une tribu de l'ouest. Les paroles signifiaient: «Le matin est venu, les loups se sont rassasiés», et cela répétait sans cesse sur un rythme rapide, saccadé (ces chants sur une seule note dont il a été fait mention), s'animant progressivement jusqu'au moment où le danseur, tournoyant sur lui-même en chantant, finit par tomber d'épuisement.

Ces sauvages, féroces au combat, ont, continua le Président, une nature toute familiale. Ils aiment à chanter des chansons sentimentales, qui ne sont pas toujours des chants d'amour, mais s'adressent, plutôt qu'à l'amante, à la mère, parfois à l'enfant. Les paroles en sont ordinairement très prosaïques.

Chez les nègres, habitants des Etats du sud, l'instinct de la musique est très développé. On les éntend souvent improviser, dialoguer en chantant. Le Président rapporte un exemple dont il fut témoin: un nègre travaillait dans un champ; un autre passe, ils se saluent, s'apostrophent; mais est-ce une simple conversation qui s'engage entre eux? Point du tout: le premier a commencé à parler sur une intonation musicale; le second la saisit au vol, et répond du même ton: le dialogue des nègres est devenu un duo!

S'écartant des frontières des Etats-Unis, mais évoquant des souvenirs qui lui sont chers, M. Rosewelt cita une chanson enfantine, d'origine hollandaise, qui semble avoir été le chant qui lui procura la première impression musicale de sa vie: et quand le Président Krüger vint le visiter, ces deux chefs d'états, préoccupés de si graves intérêts, mais se remémorant leur commune origine, se mirent à se chanter l'un à l'autre le vieil air hollandais!

Il me parla enfin des chansons des soldats japonais, ces «terribles guerriers» qui, lorsque la bataille est finie, se reposent et s'isolent en se chantant pour eux-mêmes des chansons pleines de «sentimentalité».

Telles sont, sommairement rapportées, les observations que le Président de la grande République voulut bien communiquer au musicien français. Elles témoignent de l'importance qu'il a su reconnaître au chant populaire dans la vie des nations.

Et ce n'est pas tout. A quelques jours de là, il prononça des paroles qui furent rendues publiques, et attestent que les idées échangées au cours de cet entretien avaient laissé en lui des traces durables. Recevant une délégation d'étudiants nègres de l'Institut de Manassas, présentés par leur directeur, M. Booker T. Washington, il les écouta d'abord exécuter pour lui quelques chants, puis, prenant à son tour la parole, il dit:

«L'autre jour, un Français qui s'intéresse particulièrement aux chants populaires et à la musique des peuples autres que ceux de l'ancien monde est venu ici, et il lui arriva de me dire incidemment qu'autant qu'il le pouvait voir il n'y avait que deux possibilités de développement pour la musique américaine et le chant américain, et que ces écoles nouvelles sortiraient, l'une du peuple de couleur, l'autre des peuples indiens qui disparaissent, spécialement ceux du Sud-ouest. Je desire que vous vous rendiez compte de l'importance et de la dignité de vos travaux en musique, du développement de la musique et du chant parmi vous, étudiants. J'ai le sentiment qu'il y a beaucoup de chances pour que, graduellement, de l'aptitude de notre race pour la mélodie, il sorte et se développe une école de musique américaine, et c'est de vous que cela doit provenir. D'autres choses devront être ajoutées, mais c'est là ce qui doit rester à la base.»

Je ne pouvais rêver une plus belle transition pour passer à ce qui doit former la dernière partie de ce travail: la musique des nègres. Pourtant, je me permettrai de dire au passage que je ne suis pas certain d'avoir affirmé avec tant d'assurance toutes les idées qu'a bien voulu m'attribuer M. le Président Rosewelt: il est probable que je me serai laissé entraîner à énoncer sur un ton trop absolu ce qui, dans ma pensée, aurait dû rester à l'état de simple hypothèse. Je n'ai, en effet, aucune prétention à deviner l'avenir, et c'eut été vouloir le faire que de prédire quelle direction suivra plus tard la musique américaine, et si elle devra procéder de celle des Indiens, ou des nègres, ou tout simplement développer à sa manière les éléments de la musique européenne. Cette dernière éventualité est tout aussi plausible. L'idée d'un art national basé sur le chant populaire est, certes, des plus séduisantes. La Russie en a donné naguère la plus remarquable réalisation. Son exemple peut-il être applicable à l'Amérique? La situation des deux pays est si différente que je n'oserais le dire. Les maîtres de la moderne école russe, si raffinée que soit leur culture, n'en sont pas moins sortis du peuple russe. En Amérique, les blancs, seuls représentants possibles de la civilisation dans l'avenir comme dans le présent, sont venus d'Europe: ils n'ont aucun rapport de race, ni avec les Indiens autochtones, ni avec les nègres exportés d'Afrique. Donc, tandis que la Russie, en constituant un art national, n'a fait que prononcer une évolution naturelle, les Américains, en cherchant à s'inspirer du génie de peuples qui leur sont parfaitement étrangers, pourraient, cela est à craindre, n'aboutir qu'à produire un art tout artificiel.

Mais, je le répète: ces considérations, auxquelles m'obligent à revenir sans cesse les préoccupations des Américains d'aujourd'hui, sont de celles dont l'avenir seul pourra dire le bien fondé, et d'autre part ce n'est pas là mon sujet. J'y reviens définitivement.

VIII.

Les nègres n'ont pas assurément dans la population de l'Amérique du Nord, une importance ethnique équivalente à celle des Indiens. Cependant ils ont apporté de l'autre continent d'où ils ont été amenés une nature et

un fond d'esprit les distinguant autant de la race blanche que de la race jaune, et ils ne laissent pas de constituer une race à part sur le sol américain. Ils ont perdu, il est vrai, tout souvenir de leur passé africain: ils ont, notamment, oublié de langage que parlaient leurs ancêtres, et adopté, sans nul esprit de retour, la langue des pays où ils sont fixés. C'est donc en anglais et en français que nous allons entendre chanter les nègres, citoyens des Etats-Unis d'Amérique: cela seul suffit à montrer la différence fondamentale, au point de vue ethnographique, de leur lyrique avec celle des Indiens.

L'on peut induire de ces particularités que, pas plus que de la langue, ils n'ont rien retenu de la musique que chantaient leurs ancêtres de l'autre côté de l'océan. La comparaison des chants qui constituent leur répertoire actuel avec ceux qu'on a pu recueillir dans les diverses régions africaines dont ils proviennent atteste que leur acclimatation est parfaite, et que rien n'a subsisté en eux des formes favorites en leur ancienne patrie.

Le chant des nègres américains n'est donc plus un chant de sauvages. Il s'est transformé au contact de la civilisation, et ne se rattache pas à des traditions lointaines. Ce n'est pourtant, il faut le redire, pas plus la musique des blancs que celle des nègres restés en Afrique, et l'assimilation n'est pas si complète qu'ils ne se soient façonné une nouvelle nature, laquelle transparaît dans toutes les manifestations de leur esprit, et particulièrement dans leurs chants.

Leurs aptitudes musicales sont universellement reconnues. Elles se révèlent des façons les plus diverses. On a vu quelle importance la musique a dans l'enseignement de leurs écoles, et quelles espérances d'avenir en ont conçues les hommes qui s'intéressent le plus résolument à leur émancipation définitive. En attendant qu'un nouvel art se développe à la suite de ces efforts, l'on peut voir déjà les nègres, sans élever encore leurs prétentions au-dessus de ce que l'on pourrait appeler la musique de consommation courante, prendre une certaine place dans la vie musicale de l'Amérique. Ils se réunissent en des groupements qui viennent chanter en public: leurs voix sont généralement étendués et fortes, non sans accent, mais avec un timbre guttural, et une certaine mollesse qui les empêche de s'assouplir comme on le désirerait parfois. On a composé pour eux des chansons dont quelques-unes se sont répandues par toute l'Amérique. D'autres forment de petits orchestres d'instruments, généralement à cordes pincées, parmi lesquels se place au premier rang le *banjo*, variété du luth ou de la guitare, avec un long manche et une caisse de résonnance de forme circulaire, formée principalement d'une peau tendue. Ils jouent ainsi un rôle analogue à celui des tziganes en Europe. Verront-ils surgir de parmi eux quelque Liszt pour répandre par le monde des œuvres analogues à ce cycle de rapsodies qu'on a pu qualifier, non sans raison, d'épopée tzigane? Cela n'est point impossible. On cite déjà un jeune musicien nègre, M. S. Coleridge-Taylor, qui, à la vérité élevé aux écoles européenes, s'est fait honneur de tenter cette noble tâche; et je connais de lui un cahier de *Twenty-four Negro Melodies* transcribed for the piano, op. 59, with a Preface by Booker T. Washington (Boston, Oliver Ditson) qui contient, non de simples transcriptions, comme l'indique trop modestement le titre, mais de véritables compositions personnelles, aussi intéressantes par l'art avec lequel elles sont traitées que par l'utilisation des matériaux qui leur ont servi de base.

Dans leurs temples, les nègres chantent ensemble leurs cantiques, non seulement avec la ferveur qu'ils mettent à toutes les manifestations de leur foi, mais avec une rectitude qui semble être chez eux un don inné. Dans les groupes détachés de l'ensemble des fidèles, qui forment ce que nous appelonsen France la «maîtrise», il n'y a pas de chef pour battre la mesure: or j'ai admiré plus d'une fois l'ensemble vraiment remarquable avec lequel sont exécutées les attaques, aussi bien que tout le développement des chœurs.

Mais c'est aux manifestations de l'esprit populaire que nous devons surtout regarder. A cet égard, les nègres vont nous offrir d'abondants sujets d'observations. Chez eux, en effet, le chant est associé à toutes les manifestations de la vie. C'est d'abord le chant religieux. Nous venons de l'entrevoir dans leurs églises des grandes villes: mais c'est en d'autres lieux, bien plus éloignés des centres de civilisation, qu'il faut l'aller chercher pour le connaître sous son aspect le plus singulier. A des époques déterminées, dans les contrées à demi-sauvages de certains états du sud, les nègres d'une même confession conviennent de se réuenir en des Camp-meetings, où ils se rencontrent par milliers, et célèbrent en commun des cérémonies religieuses, la nuit, sous le ciel. Là, leur ardeur va s'exaltant jusqu'à la furie! Parfois, dans le grand silence de la prière, on entend s'élever de la foule une voix isolée, anonyme: c'est un des fidèles qui, sous l'action d'une inspiration subite, entonne une mélopée jaillissant du fond de son être. Son chant prend peu à peu une forme saisissable: quelques voix voisines, sympathiques, lui répondent et s'unissent à lui; peu à peu le nombre des chanteurs augmente; la foule s'y joint d'un élan unanime, les milliers de voix répétant la strophe qu'une voix isolée improvisa naguère; et, surexcités peu à peu sous l'influence du sentiment collectif, les voilà qui s'agitent, trépignent, marquent la cadence en frappant les mains l'une contre l'autre, puis, n'y pouvant plus tenir, battent le sol de leurs pieds, de telle sorte que l'assemblée religieuse est transformée en une danse immense et frénétique!

Je n'ai pas, je dois l'avouer, assisté à ce spectacle; mais j'en ai lu et entendu de si nombreuses descriptions que je ne puis me défendre de les tenir pour véridiques.

Multiples sont d'ailleurs ces témoignages des manifestations du fanatisme nègre; et ils spécifient que la musique y intervient toujours. Un autre voyageur français, M. Jules Huré, a récemment rendu compte d'une scène de funérailles à laquelle il assista dans une plantation de cannes à sucre de la Louisiane: le tableau qu'il en trace laisse loin en arrière, pour la vivacité des traits observés, celui de Mérimée décrivant et notant, dans *Colomba*, le vocero des femmes corses (il est vrai que celui-ci conserve, malgré tout, plus d'harmonie). Au milieu des sanglots, des clameurs, de véritables scènes de folie, «tout à coup, dit notre auteur, une voix splendide de femme s'éleva près de nous, une voix de cuivre pur, une voix de contralto pénétrante et claire, dominant toutes les autres. C'est une jeune négresse, d'une grande beauté, qui prie pour les défuntes. Elle dit, sur un ton de mélopée, ses adieux aux mortes et ses prières au ciel . . .»

Ce serait donc, assurent tous ceux qui ont fait une étude spéciale de cette question, de ces milieux surchauffés des assemblées religieuses que serait sortie l'inspiration de la plupart des chants qui constituent le plus clair du répertoire du chant populaire nègre. Car ils les mettent à toute occasion. Les nègres, comme tous les peuples de culture inférieure, accompagnent par

le chant leurs travaux manuels. On cite notamment leurs «chants du maïs», qui, dans la saison des récoltes, sont chantés par les travailleurs réunis pour activer l'épluchage: l'efficacité en est si bien reconnue que les propriétaires de plantations recherchent et paient plus cher les nègres chanteurs capables de mener le chœur pendant le travail. Mais ces chants mêmes n'ont pas un caractère propre: ce sont encore des cantiques. Et il en est encore de même pour ceux que les nègres chantent dans le simple but de se distraire, au repos, dans leurs cabanes, dans leurs réunions de famille, même à la danse: au reste, cette dernière utilisation ne saurait nous surprendre, quand nous avons vu leurs assemblées religieuses, sous l'influence de ces chants mêmes, dégénérer en des danses échevelées! Ils dansent, mais il faut que le chant sanctifie leur acte! Ils n'auraient garde d'y mêler des éléments profanes! Même on explique par cette crainte superstitieuse leur oubli absolu des souvenirs de leur origine africaine: ils se croiraient damnés s'ils redisaient des chants dont la provenance païenne est à leurs yeux un péché originel et irrémissible.

Ce répertoire de chants des fêtes religieuses, des plantations et des cabanes, a été recueilli et publié, à partir de l'époque de l'émancipation des nègres, en des livres qui, nous pouvons le croire, le contiennent à peu près tout entier. Ces livres n'ont pas le caractère de publications scientifiques, comme ceux que j'ai eus à dépouiller dans la partie de ce rapport relative à la musique des Indiens: la différence provient, on le comprend de reste, de la diversité de vie des races; les recueils de chants indiens sont des publications faites par des blancs (non pour les Indiens eux-mêmes) dans un but d'étude; les livres de chants nègres, au contraire, sont bel et bien faits pour les nègres: ce sont choses vivantes, tandis que les chants indiens sont morts, ou peu s'en faut. Nous pouvons donc accorder autant de créance aux uns qu'aux autres, chacun présentant des caractères différents, mais égaux, d'authenticité.

Voici donc, énumérés chronologiquement, les titres des principaux livres de chant nègre. Il n'est question ici que des recueils avec paroles anglaises: les chansons se rattachant à des traditions françaises seront étudiées plus tard.

Jubilee and Plantation Songs (Boston, Oliver Ditson Company). Ce recueil, qui n'est pas daté, et dont il a été fait des éditions postérieures, a dû être publié pour la première fois vers le milieu du XIX[e] siècle.

Slave Songs of the United States, préface signée W. F. Allen, Ch. Pickard Ware, Lucy McKim Garrison (New-York, A. Simpson & Co. 1867). Cet important recueil, composé pour la plus grande partie de chants en anglais, est terminé par une dizaine de chansons françaises de la Louisiane.

Jubilee Songs as sung by the Jubilee Singers, compiled by Theodore F. Seward and Geo. L. White (New-York, Biglow & Main). Première préface datée de 1872; éditions postérieures.

Cabin and Plantation Songs as sung by the Hampton Students, arranged by Thomas Fenner and Frederic G. Rathbun (New-York, G. P. Putnam's Sons). Préface de la première édition: 1[er] Janvier 1874; éditions postérieures (1891—1901). Le fond de ce répertoire est celui de l'école de Hampton (Virginie); à la suite vient une autre série de chants, provenant de l'école de Tuskegee (Alabama) fondée et dirigée par le célèbre apôtre de l'émancipation intellectuelle des nègres, M. Boker T. Washington. Quelques chants indiens, voire chinois et arabes, terminent le recueil, dont les auteurs sont les professeurs de musique de l'école dont le nom est sur le titre.

A Collection of Revival Hymns and Plantation melodies by Marshall W. Taylor (Cincinnati, 1882).

Old Plantation Hymns, William E. Barton (Lamson, Wolffe and Co. Boston, 1899). Simple brochure.

Calhoun Plantation Songs, collected and edited by Emily Hallowell (Thompson & Co. Boston). Deux cahiers. — Calhoun (Alabama), est, comme Hampton et Tuskegee cités ci-dessus, le siège d'une école nègre. — J'ai eu l'avantage de recevoir quelques communications directes de l'auteur de ce recueil miss E. Hallowell, à Philadelphie.

Je dois aussi à M. Krehbiel, de New-York, déjà cité dans la première partie de ce rapport, l'aimable communication d'un cahier de notations musicales, en partie inédites, comprenant surtout des chants nègres, soit en anglais, soit en français. A cette occasion, je dois publier ici la bibliographie des principaux articles publiés par M. Krehbiel sur ces questions d'ethnographie musicale américaine: j'en dois la communication à l'obligeance, déjà constatée, de M. O. Sonneck.

Krehbiel, H. E.	*Negro Songs, New York, Tribune*,		1895, 2 juin.
	Indian Songs,	id.	1896, 13 décembre.
	Indian dances,	id.	1897, 12 septembre.
	Negro Song	id.	1897, 27 décembre.
	Plantation soup	id.	1898, 9 janvier.

Etudes sur la musique populaire:

Indian music, 1899, 24 sept. 1 et 8 octobre.
Negro melodies, 1899, 24 avril.
Slave soup in America, 1899, 10 et 17 septembre.

J'ai mentionné déjà l'œuvre musicale écrite par M. S. Coleridge-Taylor sur des thèmes de musique nègre; je dois citer de même le travail analogue de M. A. Farwell, que nous avons vu déjà s'intéresser à la musique indienne, et qui a publié aussi un recueil harmonisé de *Folk Songs of the West and South Negro Cowboy and Spanish-Californian.*

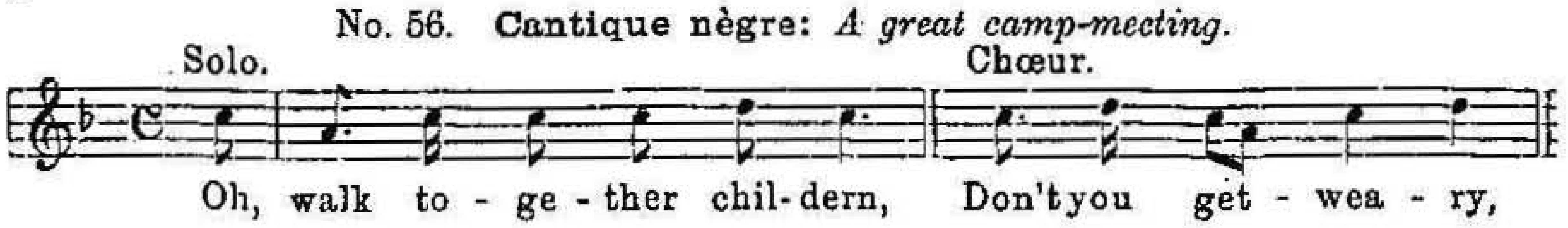
Enfin, postérieurement au voyage dont je rends compte ici, la *Rivista musicale Italiana* (Turin, 1906) a publié un article de M. F. Ferrero sur *La musica dei negri americani*, premier travail, à ma connaissance, qui ait été entrepris en Europe sur ce sujet: j'y ai retrouvé avec plaisir plusieurs des observations que j'avais faites précédemment en Amérique.

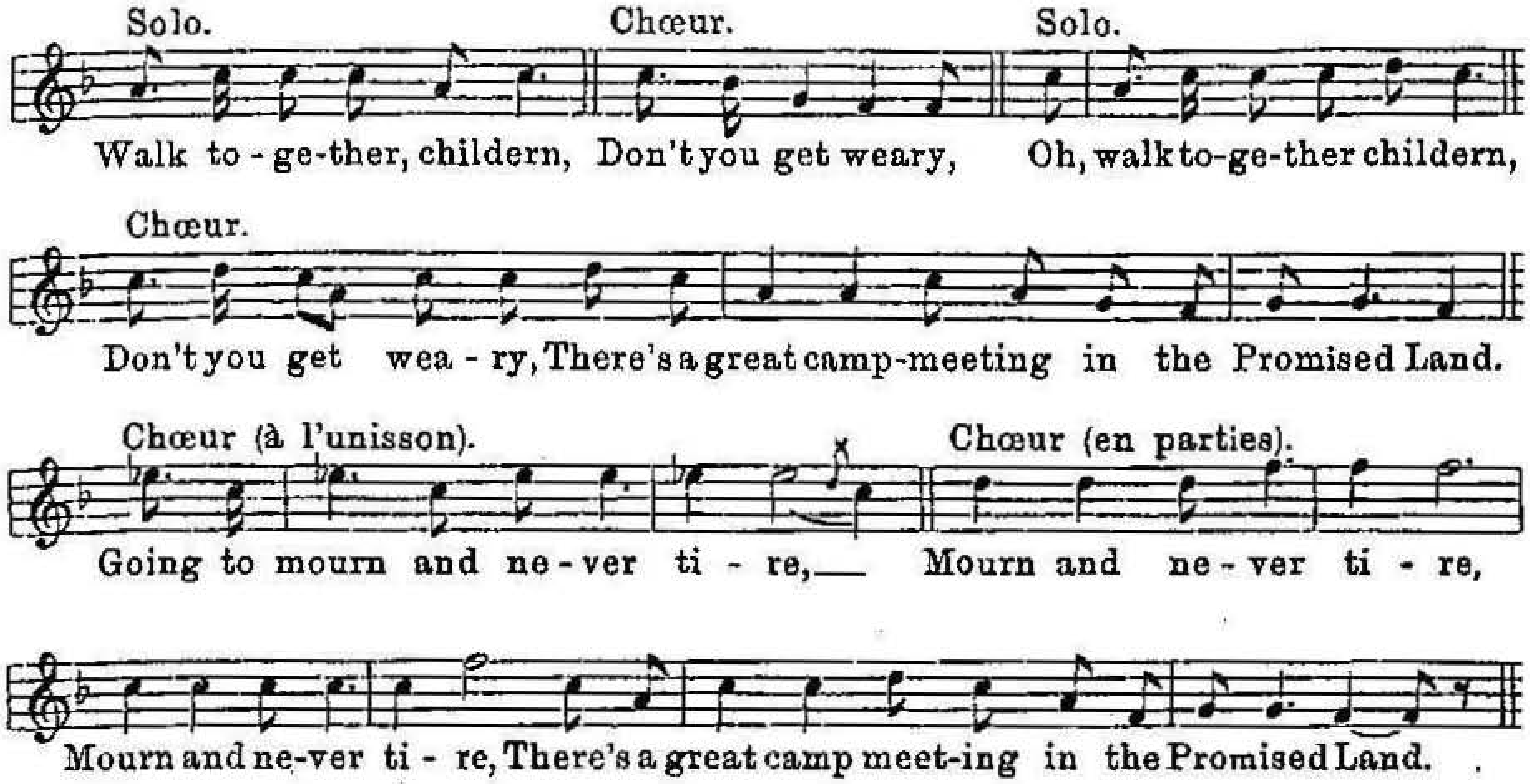
IX.

Donnons donc maintenant quelques échantillons de ces chants.

Voici d'abord un de ces chants de *Camp-meetings* qui me semble être caractéristique du chant religieux des nègres. Cela est si vrai qu'ayant eu, naguère, l'occasion d'entendre et de noter, à Paris même, des chants de nègres de Taïti, j'y trouvai des formes, un style, une harmonie, que me rappela ce cantique des nègres d'Amérique: ils seraient donc en accord parfait avec la mentalité des nègres, de quelque partie du monde qu'ils proviennent. Dans l'un comme dans l'autre cas, une seule voix entonne, et les autres répondent en chœur à plusieurs parties: je n'ai laissé ici, au chœur, que sa partie de dessus, me réservant de donner plus tard des exemples de ces harmonies nègres. Ce premier chant est tiré du recueil de Hampton, p. 50: il figure aussi, avec quelques légères variantes, dans les *Jubilee Songs*, p. 144.

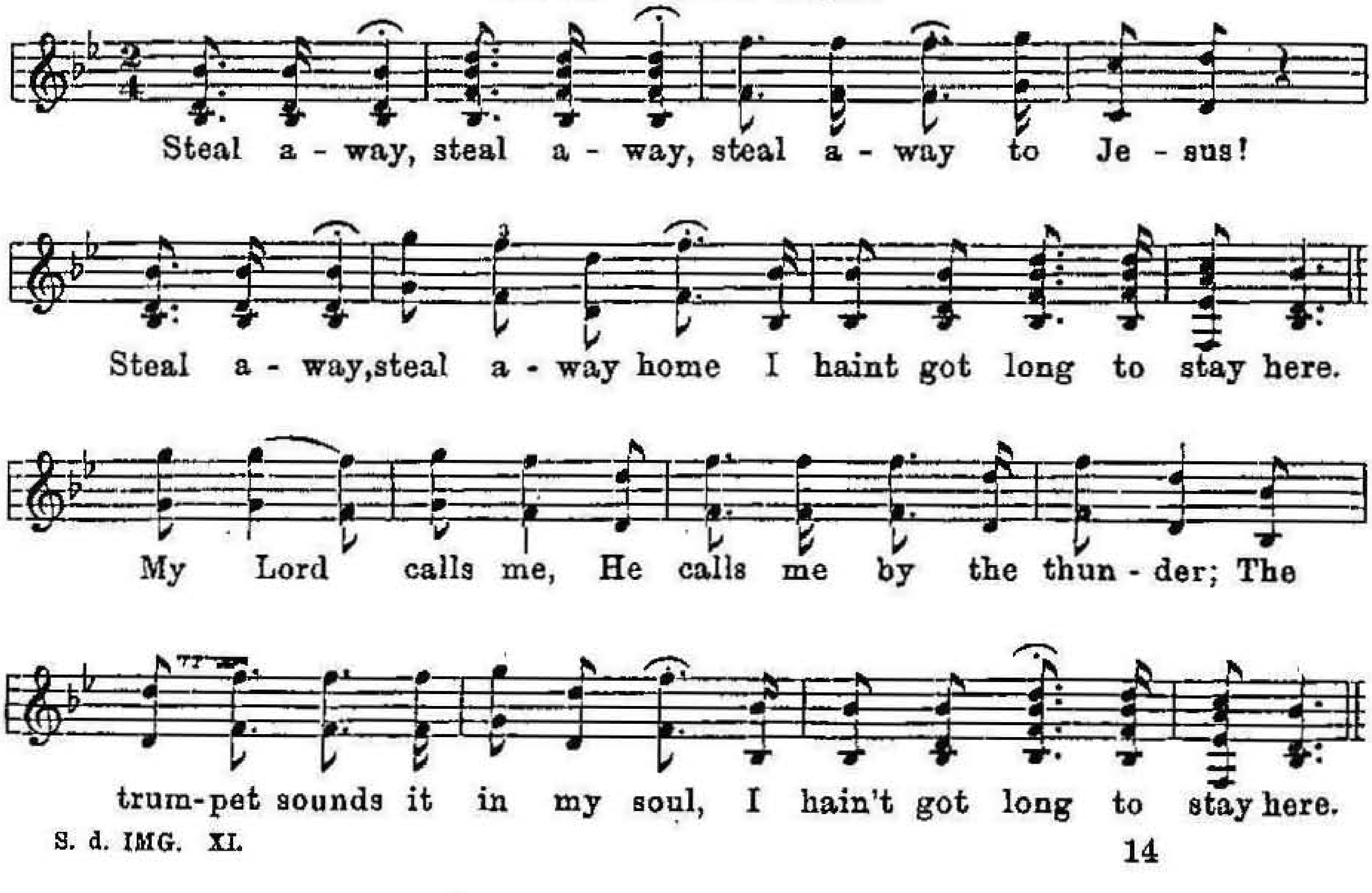
No. 56. **Cantique nègre:** *A great camp-meeting.*





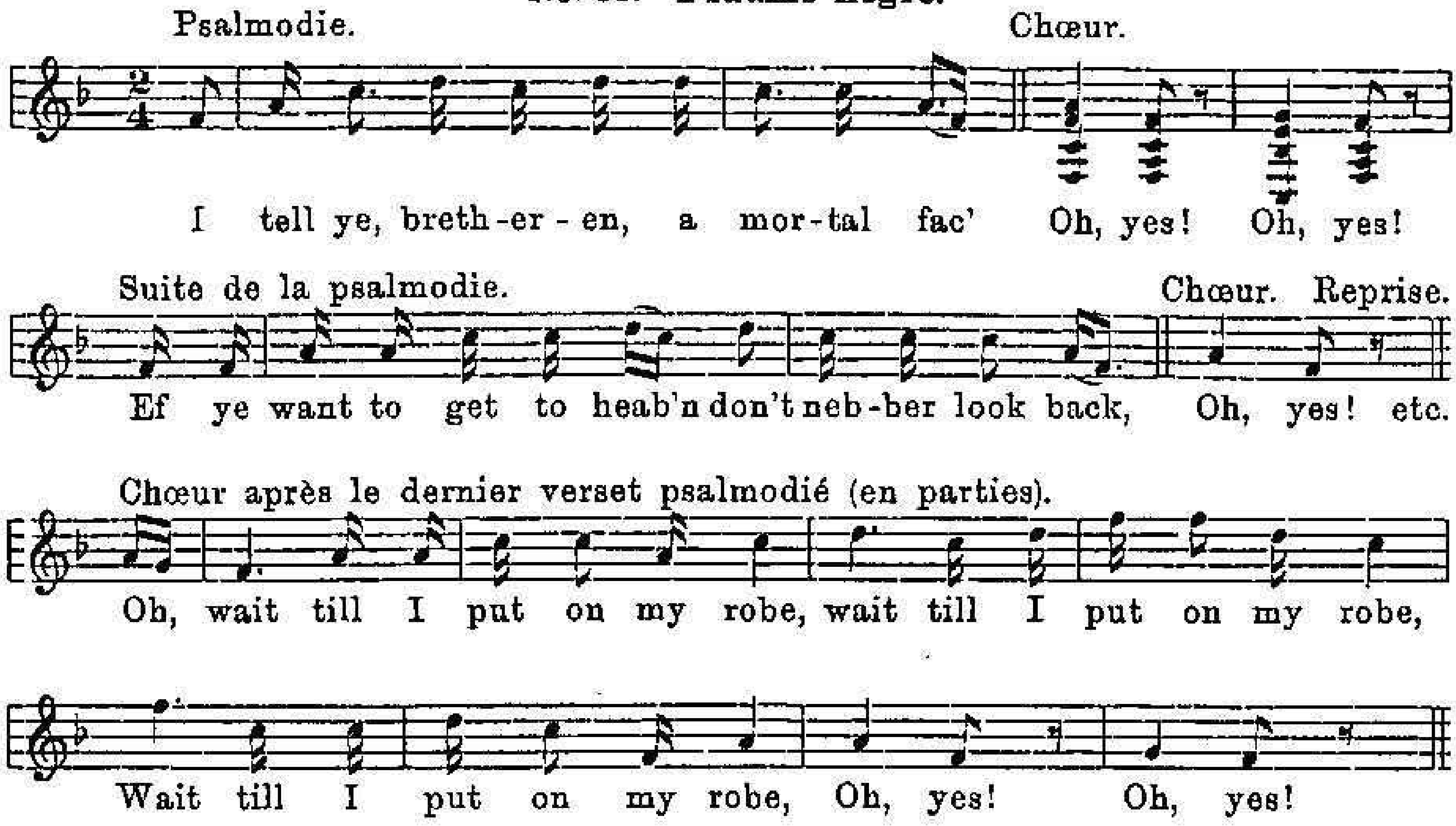
Voici un autre hymne, que je donne avec son harmonie, en le transposant à l'aigu de façon à faire tenir les accords sur une seule portée (il se chante en chœur une quarte plus bas, en *fa*). On me l'a particulièrement signalé comme un de ceux que les nègres chantent avec le plus de ferveur. Il faut avouer cependant qu'il a peu de caractère, avec ses accords pompeux qui rappellent plutôt certaines cantates d'église italiennes qu'ils n'évoquent des idées de vie exotique et tropicale. Je le trouve noté dans les *Jubilee Songs*, p. 28; M. S. Coleridge-Taylor l'a pris pour thème d'un de ses *Negro Songs*, p. 116.

No. 57. **Hymne nègre.**



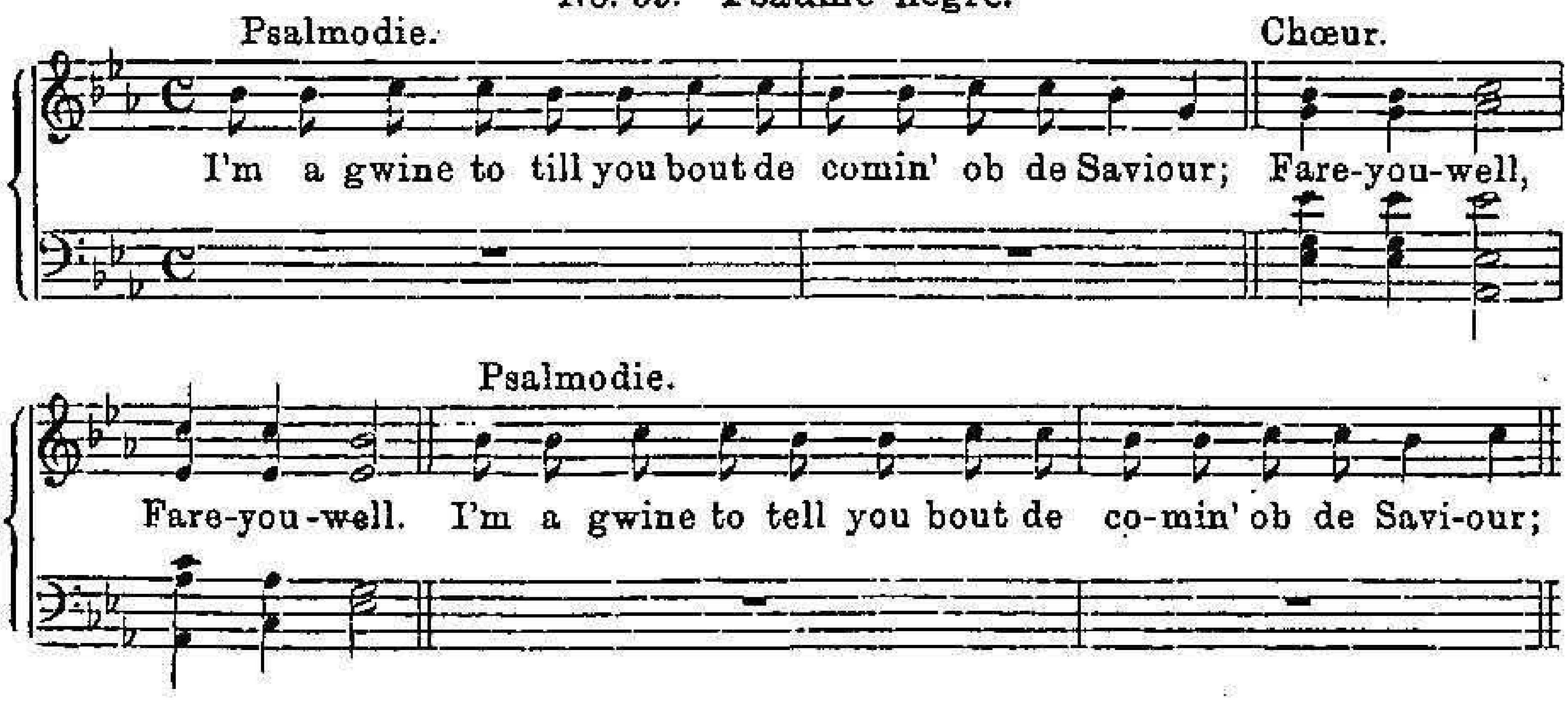
Les deux suivants nous montreront des types d'une sorte de psalmodie dialoguée entre une voix seule, qui répète sur une même formule plus ou moins variée un certain nombre de versets successifs, et le chœur, qui ponctue en quelque sorte par ses accords la terminaison de chaque phrase. A la fin, le chœur chante, à plusieurs parties, une sorte de choral. Dans ce premier exemple, emprunté au recueil des *Hampton Students* (p. 14) et qui se trouve aussi dans les *Jubilee Songs* (p. 95), je n'ai laissé les accords qu'à la première réponse du chœur: il sera facile de les sous-entendre par la suite.

No. 58. **Psaume nègre.**
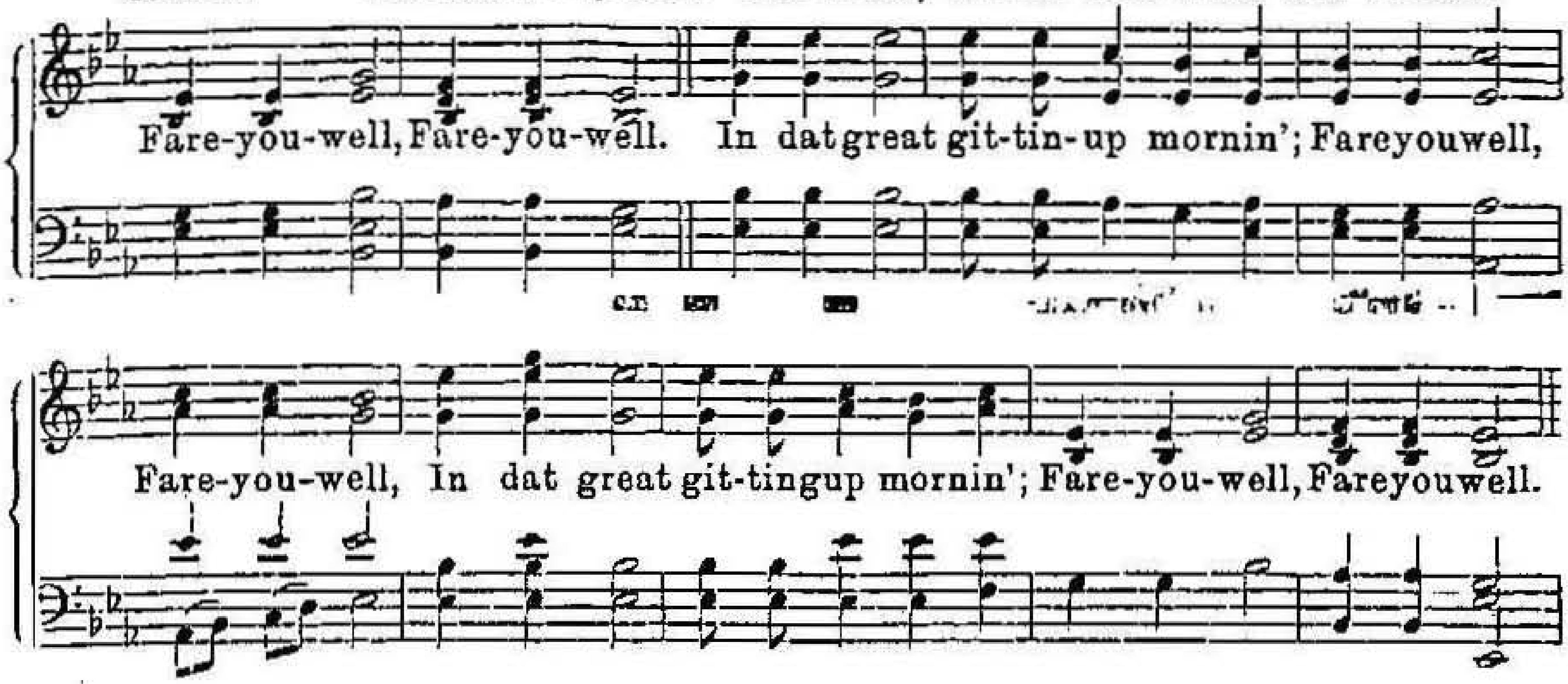


Cet autre, de même genre, est tiré du recueil d'Hampton (p. 63); je le donne complet, avec toutes ses parties et son choral final, spécifiant seulement que les versets encadrés par les réponses du chœur se répètent plusieurs fois de suite, comme dans nos psaumes.

No. 59. **Psaume nègre.**



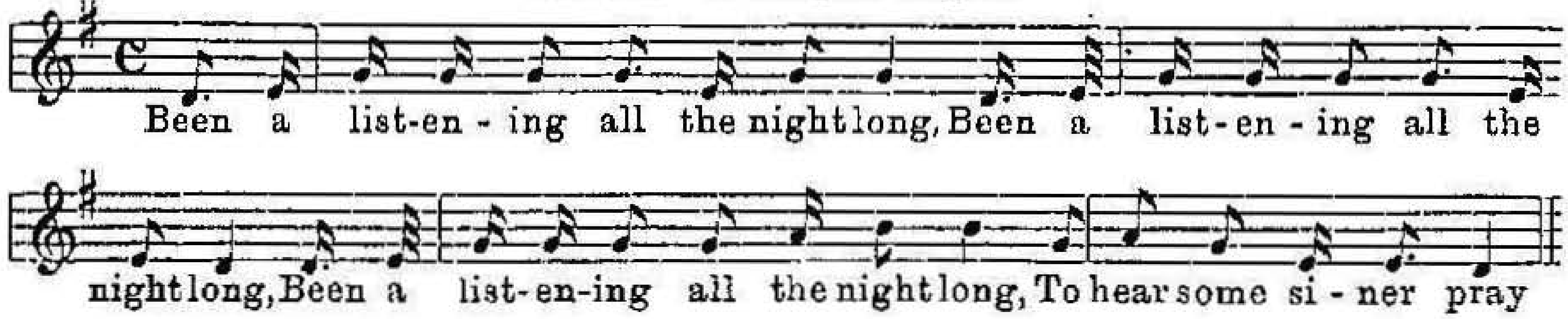
Chœur. Plusieurs Reprises. No. 59bis, Chœur à la suite des versets.



L'on voit par ces exemples que l'harmonie pratiquée par les nègres est chose très simple. Dans l'hymne qui commence par les mots: *Steal away*, elle consiste seulement en quelques accords parfaits, tandis que toutes les parties de la mélodie ayant un relief particulier sont chantées à l'unisson par le chœur. Dans les deux suivants, l'harmonie est réduite en premier lieu à de simples formules de cadence servant de terminaison à la psalmodie, et, dans les chorals, aux accords les plus simples. Les manquements à nos règles d'école n'y font guère défaut: l'on trouvera par exemple, entre les deux derniers accords de la seconde avant dernière mesure ci-dessus une suite de quintes entre les parties extrêmes (*mi si, fa do*), qui se présente avec toute la franchise que donne l'inconscience! Néanmoins, cet usage de l'harmonie, pratiquée d'ailleurs à l'imitation de la musique européenne, indique chez les nègres d'Amérique une aptitude que l'on ne retrouverait pas chez tous les civilisés. Nous savons d'autre part que les nègres d'Afrique connaissent une harmonie embryonnaire, qui est une des curiosités de leur nature inculte. Les Indiens ne nous en avaient pas tant montré: ils n'ont pas, eux, le sentiment de l'harmonie. Il a fallu qu'ils fussent tombés dans l'état d'affaiblissement de toutes leurs facultés où ils sont aujourd'hui pour consentir à se prêter aux fantaisies de quelques professeurs de musique trouvant amusant de leur faire chanter leurs vieux chants de guerre à la manière des chœurs d'orphéons! Les nègres, au contraire, chantent naturellement en accords, et cela dans des occasions bien moins solennelles que leurs cérémonies religieuses. Descendant d'Africains, ils suivent la loi de l'atavisme, — et, en même temps, leurs progrès témoignent des dispositions générales de leur race, et contribuent par de nouvelles indications à confirmer les observations, encore clairsemées, faites sur le caractère harmonique de la musique des nègres d'Afrique, qui avaient étonné beaucoup de gens.
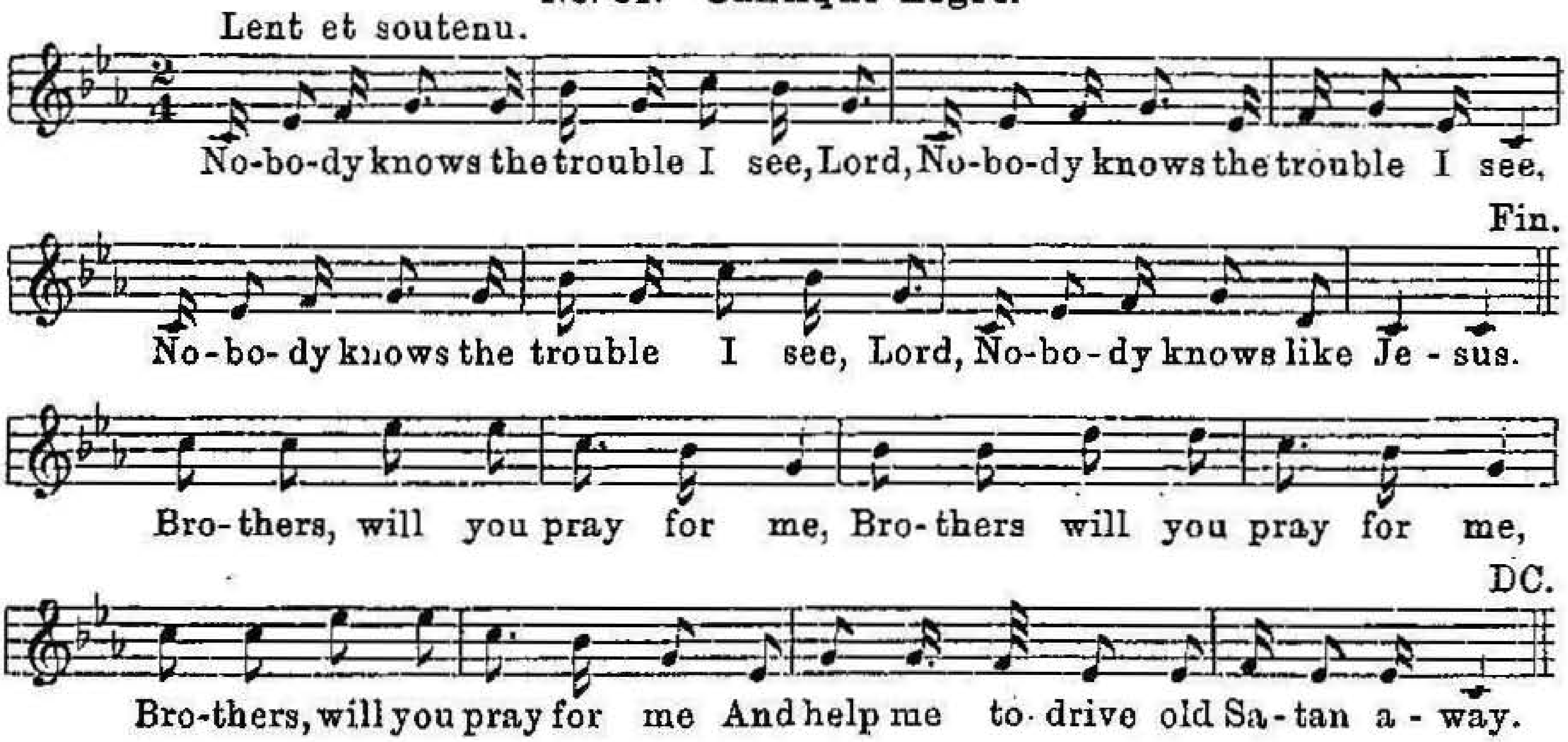
Leur sentiment mélodique n'est pas moins remarquable. On en jugera par quelques-uns des exemples qui vont suivre. En voici un d'abord que je ne donne pas comme un type de belle forme, mais plutôt comme caractéristique de la physionomie du nègre. C'est un cantique entièrement à l'unisson; je l'emprunte aux *Jubilee Songs* (p. 25), et en donne la première reprise seulement.

No. 60. **Cantique nègre.**
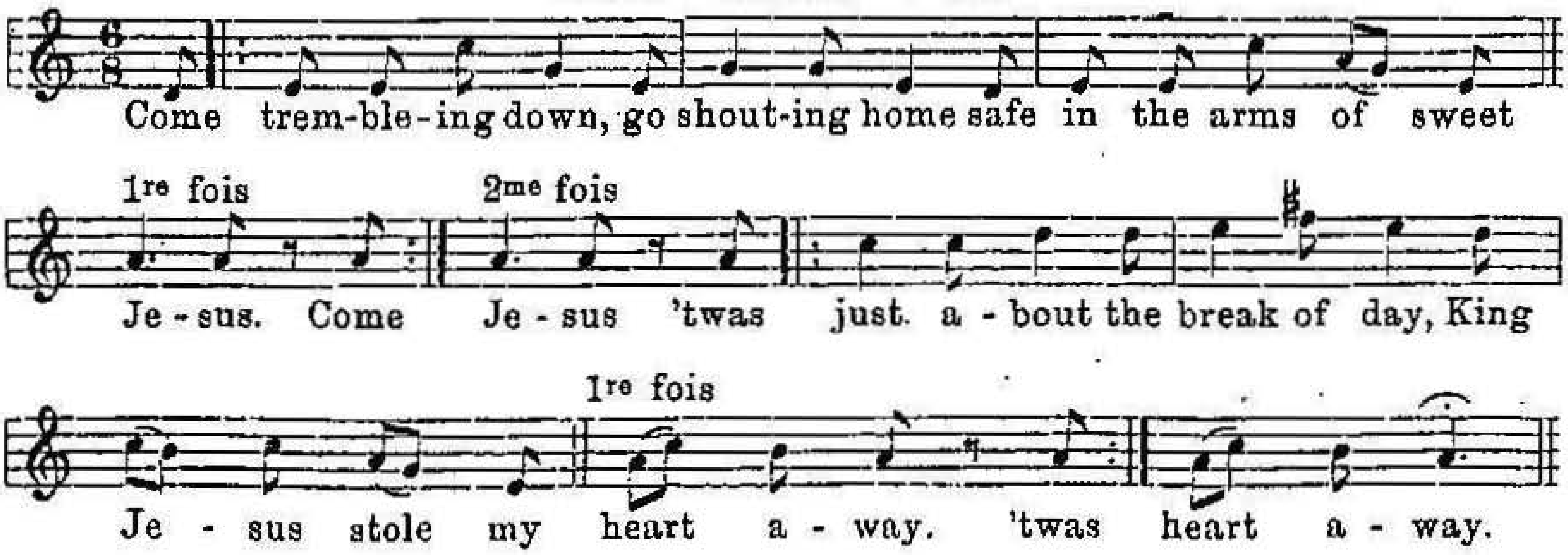


Mais les deux qui vont suivre sont vraiment de beaux chants, d'une gravité soutenue. J'ai trouvé le premier à plusieurs sources: d'abord dans les *Jubilee Songs*, p. 9; puis dans le cahier manuscrit communiqué par M. Krehbiel; enfin je l'ai revu (sans surprise, car la citation s'imposait) dans l'article de la *Rivista musicale Italiana.*

No. 61. **Cantique nègre.**



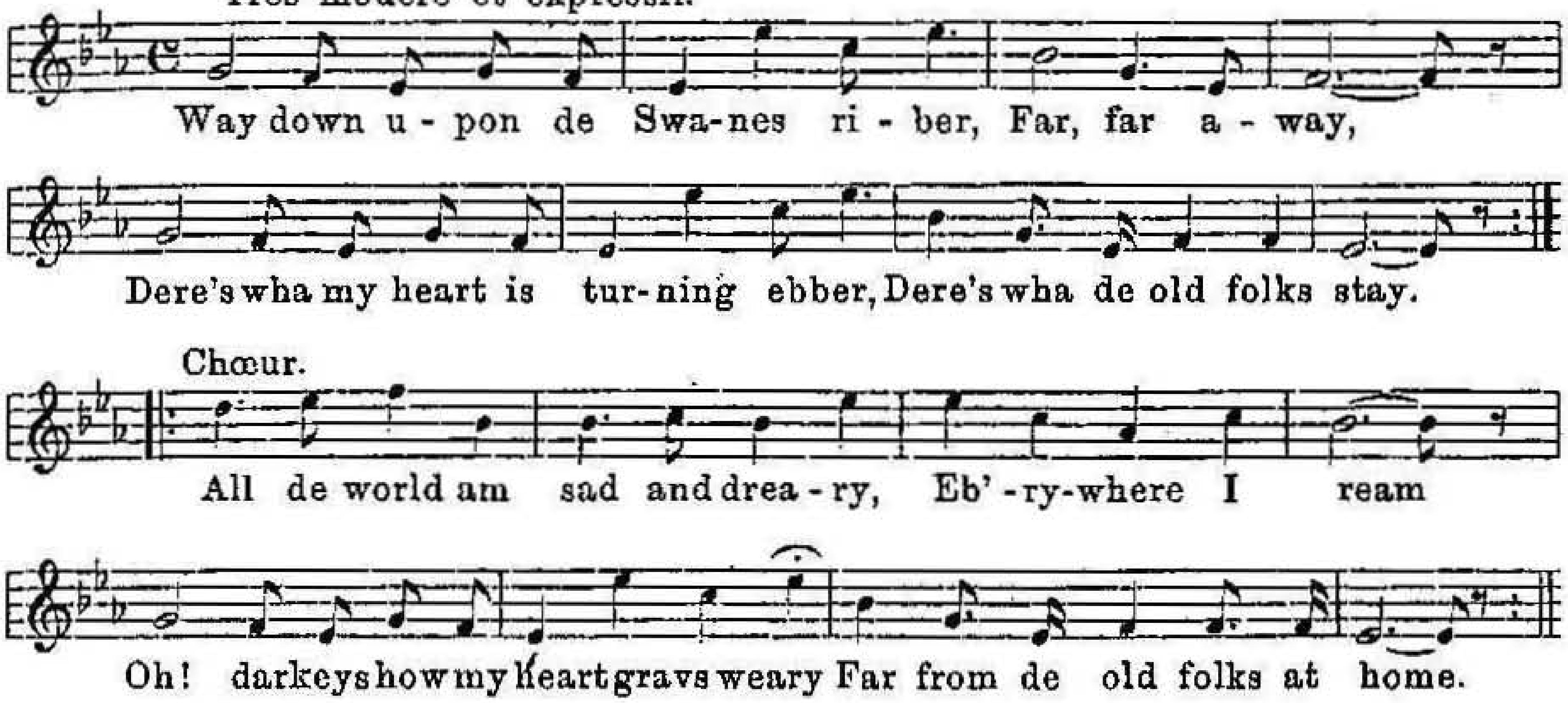
Je dois cet autre à l'obligeante communication de M. Krehbiel. La ligne mélodique est intéressante à suivre dans ses contours, avec son début où la tonalité a peine à se dessiner, pour s'établir bientôt en *la mineur*, avec le *sol* constamment naturel; et le *fa dièze* touché à l'aigu de l'échelle finit par préciser la modalité, qui est celle du premier ton grégorien.

No. 62. **Cantique nègre.**
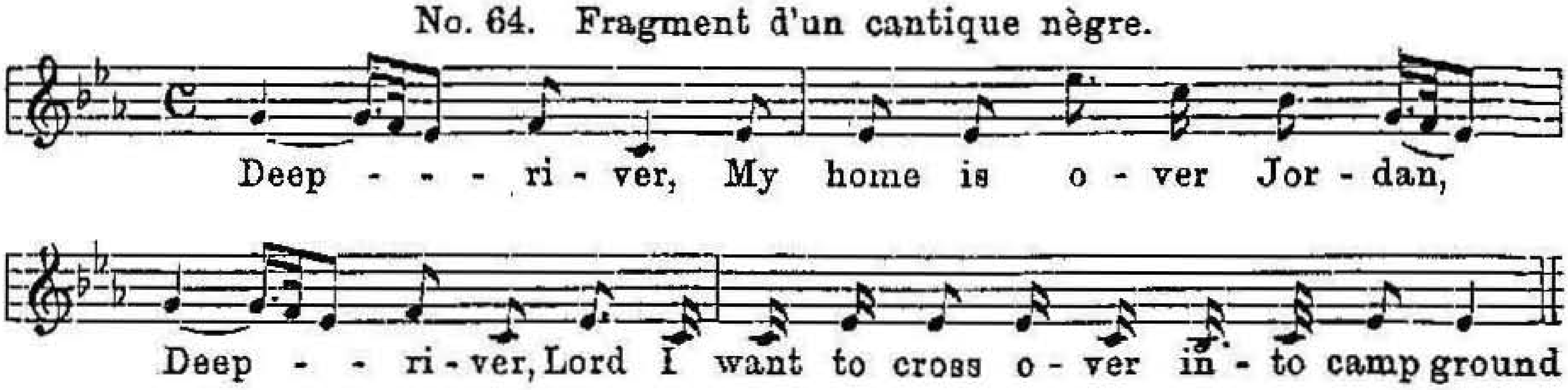


Toutes ces musiques, nous dit-on, sont composées par des nègres, et nous n'avons pas de raisons pour nous refuser à le croire. Cependant, il est de certains chants, faits pour eux, par des blancs, et qui furent assez bien réussis pour prendre une place considérable dans leur faveur. Telles sont les chansons de S. C. Foster, qui jouissent aujourd'hui encore d'une grande et légitime popularité dans toute l'Amérique aussi bien dans la population blanche que dans celle de couleur. Ce Foster vivait au temps de la guerre de Sécession; l'on a pu justement comparer son art, aux formes toutes populaires, à la littérature qui a produit une œuvre telle que *La Case de l'Oncle Tom.* Si cette étude avait un caractère d'anthologie, je ne pourrais me dispenser d'y faire figurer la touchante mélodie: *My old Kentucky Home.* A défaut de ce modèle de chant semi-populaire, j'en vais reproduire un autre, presque aussi célèbre, qui me fournira un rapprochement avec une mélodie nègre authentique:

No. 63. *Old Folks at Home,* chanson nègre de S. C. **Foster.**
Très modéré et expressif.



Or, dans les *Jubilee Songs*, p. 96, je relève le chant d'un cantique (traité dans ses *Negro Songs*, p. 50, par M. Coleridge-Taylor, qui le déclare la plus belle et la plus touchante mélodie de toute la série) dont voici la phrase initiale:

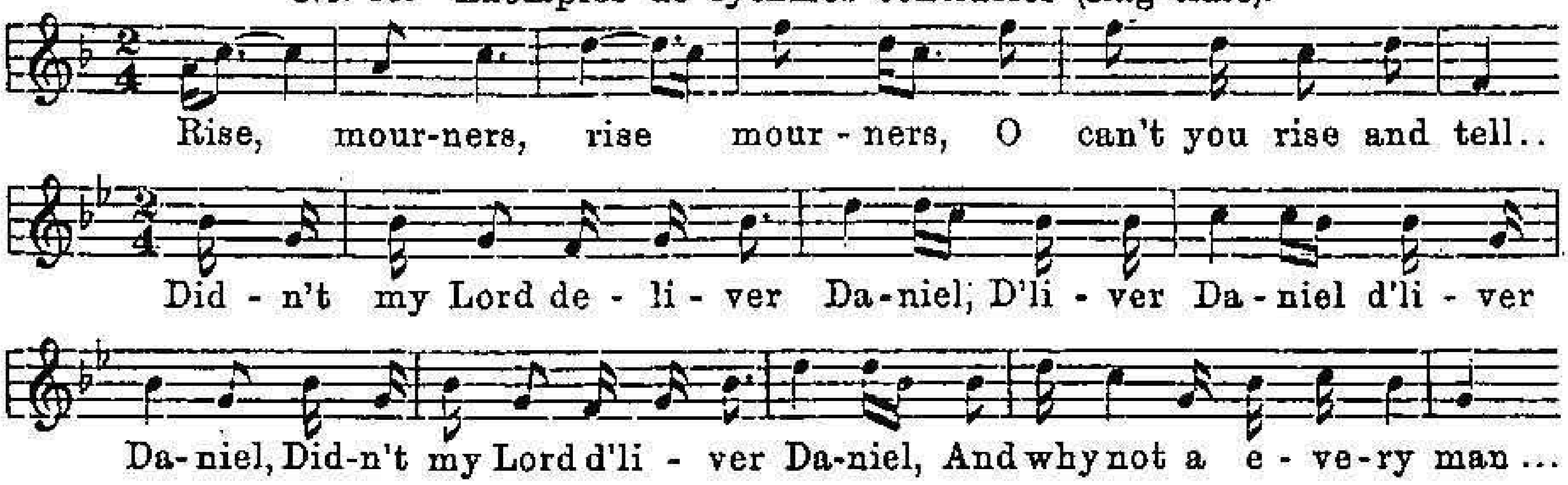
No. 64. Fragment d'un cantique nègre.



N'y a-t-il pas une évidente analogie entre les deux dessins? Et ne doit-on pas voir dans telle mélodie encore une caractéristique de la nature nègre, puisque le compositeur éclairé, travaillant pour le peuple, et le peuple inculte, ont, chacun de son côté, retrouvé les mêmes accents?

Il y a pourtant une notable différence entre ces deux variations d'un même thème. La mélodie de Foster est écrite dans un rythme coulant et naturel, un peu banal, tandis que le cantique présente des irrégularités de mouvement, qui sont ce qui le dinstingue le plus nettement. Ces irrégularités sont fréquentes dans la musique des nègres d'Amérique. Elles le sont tellement qu'on y a vu une des principales caractéristiques de sa nature, et l'on a trouvé un mot pour la définir: le *Rag time*, littéralement: «Mouvement chiffonné». Plusieurs des notations ci-dessus ont apporté des exemples de cette particularité, sans qu'il eût paru nécessaire de nous y arrêter au passage. En voici, à titre de spécimens, deux autres, que je prends dans les premières pages des *Jubilee Songs*:

No. 65. Exemples de rythmes contrariés (Rag-time).



C'est à la musique de danse que ces rythmes contrariés donnent le caractère le plus singulier. Quant aux échelles mélodiques, on a pu constater aussi, par ces premières lectures, que, en même temps que le sentiment du majeur domine dans les chants nègres, on y trouve l'usage des gammes incomplètes, à cinq notes, sur lesquelles il a été longement insisté dans l'étude relative à la musique des Indiens: je n'y reviendrai pas, me bornant à appeler l'attention sur cette constatation facile à faire.

X.

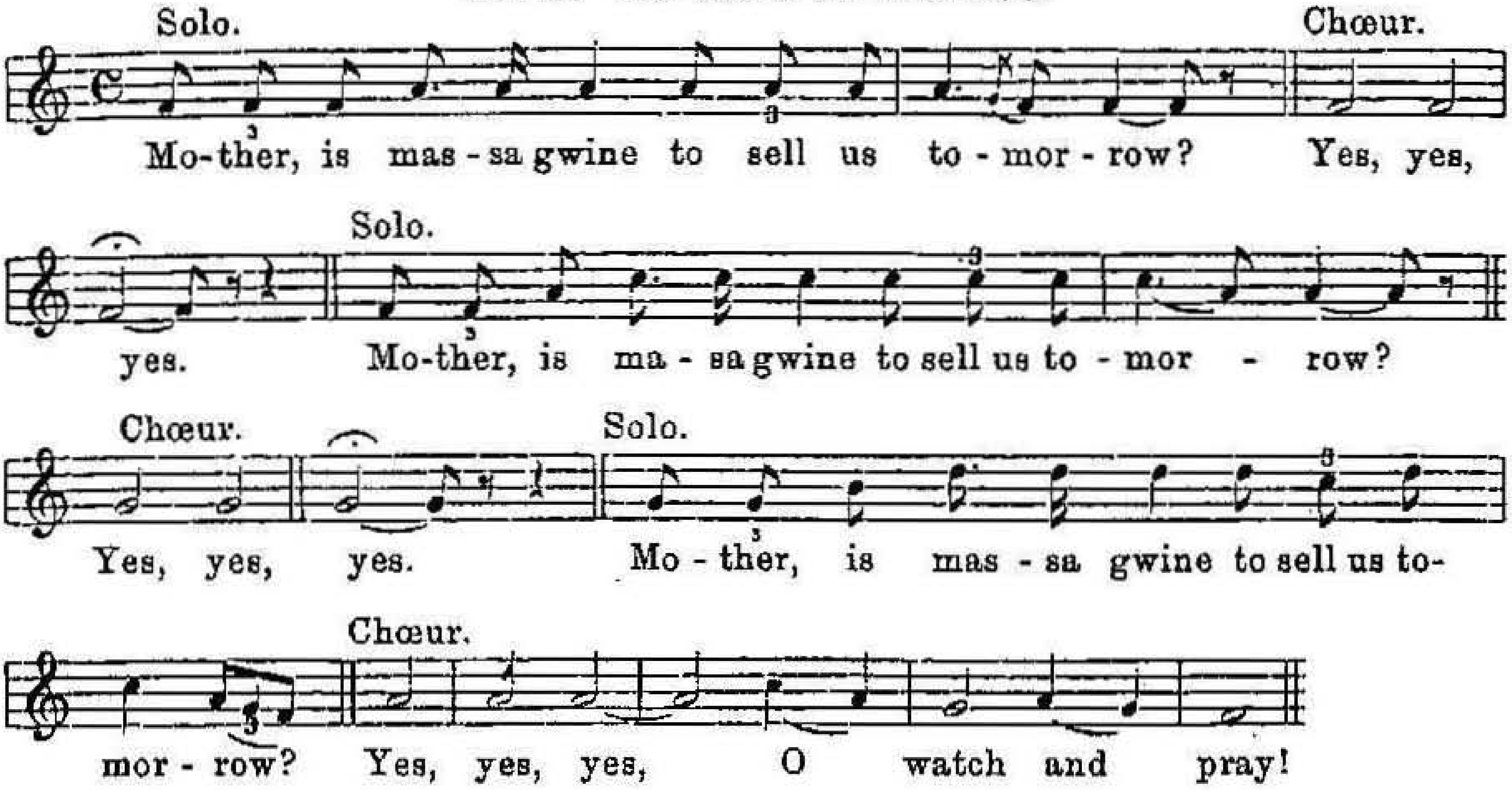
Les chants précédemment reproduits sont des cantiques: on nous avait assez dit que les nègres ne connaissent pas d'autres chants, et jusqu'ici nous avons bien voulu le croire. Quelques doutes cependant pourraient être permis. Si adonné à sa religion que soit un peuple, il est bien étonnant que les sentiments purement humains et les simples amusements de l'esprit le laissent complètement indifférents. La vérité, j'en ai acquis la conviction, est que c'est aller beaucoup trop loin que de professer une opinion si absolue. J'ai signalé la popularité de certains chants, parfaitement profanes, composés pour les nègres et exprimant leurs sentiments; cela indiquait déjà qu'ils sont capables de s'intéresser à d'autre musique et d'autres poésies que celles qu'on chante au temple. Et bien que je n'aie fait que soulever très légèrement un coin du voile qui recouvre ces mystères chantants j'ai acquis la conviction que les nègres possèdent un répertoire tout différent de celui qu'on veut nous faire croire être l'objet exclusif de leurs préférences.

Voici d'abord, dans cet ordre d'idées, une chanson dont les paroles expriment ce qu'il pouvait y avoir de plus profondément douloureux dans la situation de l'esclave d'autrefois, la séparation forcée de l'enfant et de sa mère. Lisez ce très simple dialogue:

«Mère, est-ce vrai que le maître va me vendre demain?
«— Oui, oui, oui!
«— Qu'il va me vendre en Géorgie?
«— Oui, oui, oui!
«— Adieu, mère, je dois vous quitter.
«— Oui, oui, oui!
«— Mère, ne vous chagrinez pas pour moi.
«— Non, non, non!
«— Mère, nous nous retrouverons au ciel.
«— Oui, mon enfant: veille et prie.»

Le chant est encore une de ces psalmodies sur quelques notes dont nous avons trouvé des exemples dans les chants religieux, et les réponses prêtées à la mère dans le texte sont, dans la musique, confiés à tout un chœur. J'emprunte cet exemple musical à l'article de M. Ferrero dans la *Rivista Musicale* (p. 430).

No. 66. **La vente de l'esclave.**



Enfin j'ai moi-même pu recueillir trois chansons vraiment populaires des nègres chantant en anglais (en attendant celles, beaucoup plus nombreuses, que j'ai trouvées en Louisiane avec paroles françaises). Ce sont, enfin, des chansons satiriques. L'esprit infiniment simple et naïf de ces grands enfants que sont les nègres s'y montre dans toute sa candeur!

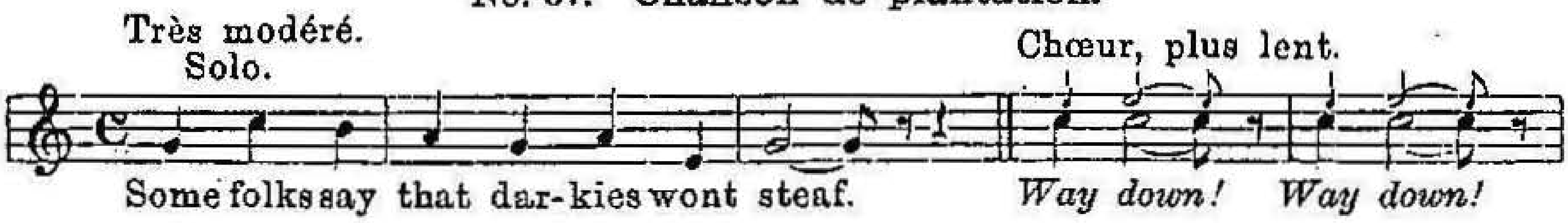
La première de ces chansons m'a été chantée et dictée dans une université de jeunes filles, Welles College, où j'ai trouvé les mœurs de la vie américaine pratiquées avec une bonhomie qu'on ne rencontre pas partout. Ces jeunes filles avaient tout un répertoire de chansons de leurs pays, qu'elles chantaient en chœur: les chansons nègres n'y étaient pas omises. Et voici la traduction des paroles d'abord, la musique ensuite, dont elles m'ont permis de prendre la notation:
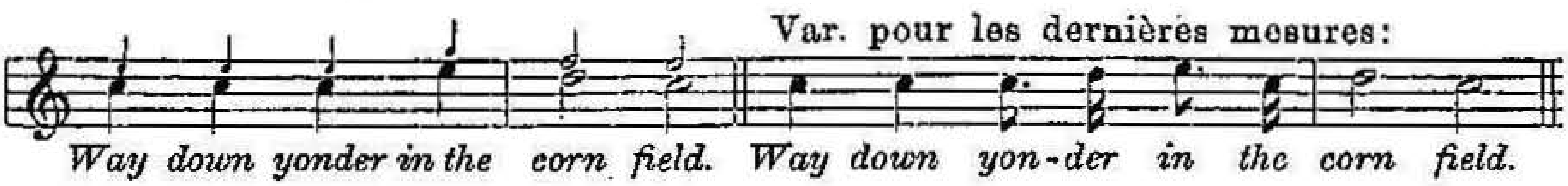
«Il y a des gens qui disent que les nègres ne sont pas voleurs.
Refrain. «Bien loin, bien loin, bien loin là-bas dans les champs de blé.
«Mais j'en ai trouvé deux dans mon champ de blé,
Refrain: Bien loin, etc.

«Et puisqu'ils ont emporté mes bêches, mes pioches,
Refrain: Bien loin, etc.
«Je pense que les nègres sont tout de même voleurs,
Refrain: Bien loin, etc.»

Voici la mélodie, telle qu'elle se chante «dans les champs de blé», — le chant de la terre américaine! Le refrain, repris en chœur à plusieurs voix, suivant l'usage, est dit plus lentement: c'est un exemple de ces chants mélancoliques, que les nègres chantent au travail, unissant leurs voix justes, sonores et douces; les écrivains nous en avaient parlé, mais ce ne sont pas les recueils de cantiques qui nous les avaient fait connaître.

No. 67. **Chanson de plantation.**

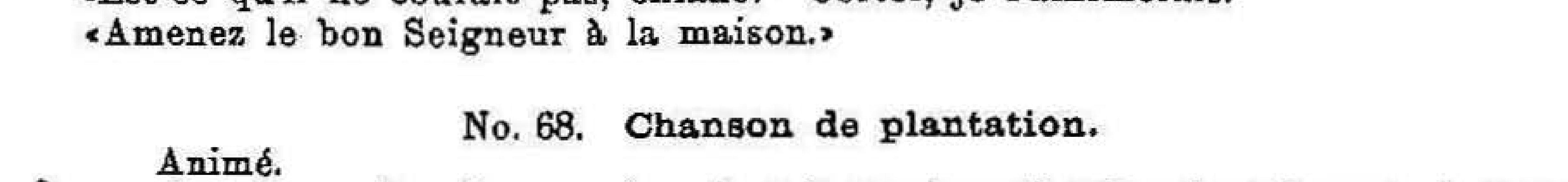


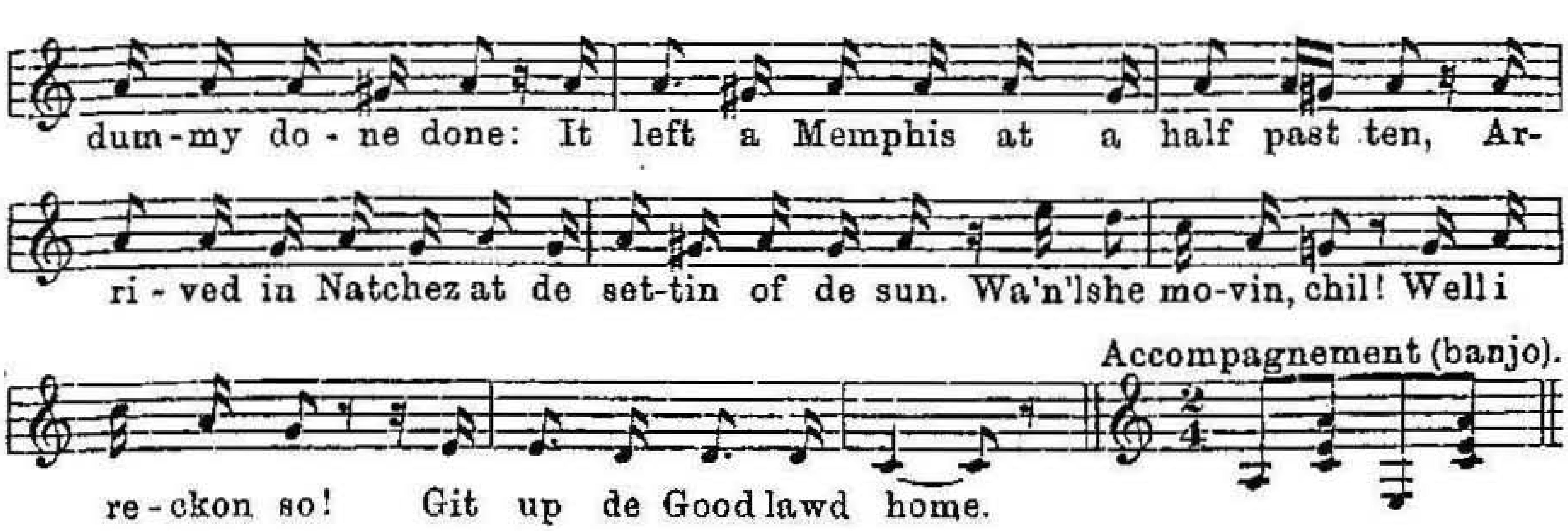


Cette autre chanson a des paroles d'un comique spécial qui, la première fois qu'il me fut expliqué, me fit, je l'avoue, rire de bon cœur. Malheureusement la traduction nécessite des explications qui lui feront perdre une partie de sa spontanéité. Il s'agit, dans cette satire nègre, où les éléments de la civilisation la plus avancée se mêlent à des idées d'une naïveté enfantine, d'un *Dummy*, mot dont la traduction littérale est «mannequin», mais qui s'applique ici à une petite machine à vapeur, faisant le service d'inspection des vois ferrées, et renommée par sa lenteur. Cette lenteur est le but des traits décochés dans la chanson nègre; — et quand au texte se mêle de nom égyptien de Memphis, désignant ici une ville de l'Etat de Tennessee, — que l'on sait en outre que la distance qui sépare cette station de celle de Natchez est peu considérable, — on est prèt à goûter toute la saveur du mélange contenu dans la chanson. Celle-ci me fut chantée à Philadelphie par une personne (miss Pattee) qui l'avait entendue elle-même en Virginie, où des nègres la chantaient dans la cour d'une maison, en s'accompagnant sur le banjo, — ou, sans accompagnement, en travaillant dans les champs de coton, ou dans les manufactures de tabac.

«Il y a des gens qui disent qu'un «mannequin» ne peut pas courir.
«Mais moi, je vous dis ce qu'un «mannequin» a fait, a fait:
«Il a quitté Memphis à dix heures et demie,
«Est arrivé à Natchez au coucher du soleil!
«Est-ce qu'il ne courait pas, enfant? Certes, je l'affirmerais.
«Amenez le bon Seigneur à la maison.»

No. 68. **Chanson de plantation.**





Enfin, dans la même maison de Philadelphie où j'ai recueilli ce précieux chef-d'œuvre, un nègre m'a chanté le thème suivant d'une danse de son pays, qu'il eût, je pense, interprétée plus complètement encore s'il se fût trouvé dans un milieu plus favorable, celui des campagnes du sud. La notation suffit d'ailleurs à évoquer les sonorités d'instruments à cordes pincées accompagnant les danses nègres dans des cases qui, peut-être, furent celles de l'oncle Tom!

No. 69. **Danse nègre** (fragment).

Animé.



XI.

Le résultat auquel est parvenu un étranger qui n'a fait que passer est suffisant pour indiquer qu'il y a, dans les traditions nègres, beaucoup d'inconnu encore à découvrir. Ce sera, il faut l'espérer, aux folk-loristes américains qu'incombera la tâche de pousser plus avant ces recherches, dont le résultat sera de pénétrer plus intimement le véritable esprit de la population noire. La difficulté que j'aperçois ici réside surtout dans le malentendu persistant qui empêche les blancs d'admettre cette intimité: bien qu'en contact de tous les instants, ceux-ci ne peuvent consentir à regarder comme semblables à eux les représentants d'une race, si différente en effet, naguère esclave. Cependant ils ne sont pas tellement étrangers les uns aux autres qu'ils puissent les prendre pour sujets d'une étude purement objective et désintéressée de toute préoccupation. Dans cette simple question des chants populaires, il m'est apparu que les blancs prêtent volontiers aux nègres certaines tendances, par la raison essentielle que ce sont celles qu'ils souhaitent de leur inculquer. Mais en même temps ils tiennent pour absolument négligeables, ignorent même complètement, d'autres manifestations de leur esprit qui pourtant ne sont pas les moins dignes d'intérêt, étant les plus secrètes, celles où la nature se révèle avec le plus de spontanéité.

C'est précisément l'absence de tout préjugé qui a permis au simple voyageur que j'étais de faire en quelques jours œuvre vraiment nouvelle et utile dans une contrée qui constituait d'ailleurs pour lui le milieu le plus favorable, puisque les vieilles traditions françaises y sont restées tenaces: la Louisiane. Là, les nègres ont gardé le souveuir des chants créoles survivant de l'époque où le pays était colònie française. Il est évident que ces chants sont, pour la société cultivée d'aujourd'hui, l'objet d'un souverain mépris. Je n'en ai trouvé qu'un recueil imprimé, — plus exactement un

embryon de recueil, et fort imparfait: *Creole Songs from New-Orleans in the Negro dialect*, set to music by Clara Gottschalk Peterson. Le cahier manuscrit que m'a communiqué M. Krehbiel contient quelques autres spécimens. D'autres enfin, en plus petit nombre encore, ont trouvé place dans le livre presque exclusivement anglais de *Slave songs of the United States* (1867). Et c'est tout. En quelques jours de recherches, à Nouvelle-Orléans, je suis parvenu sans peine à recueillir beaucoup plus que n'avaient fait jusqu'alors ceux qui vivent dans le pays même.

J'eus le bonne fortune, à la vérité, de me trouver dans le milieu le mieux préparé pour favoriser mon étude. M. le Professeur Alcée Fortier, de la Tulane University, en ce moment président de la Fédération de l'Alliance française en Amérique, descendant lui-même d'une des vieilles familles françaises de la Louisiane, a dès longtemps consacré une large part de son attention aux traditions du pays. Il a publié une étude intitulée: *Bits of Louisiana Folk-Lore* (Baltimore, 1888) où il donne des textes de contes populaires, de proverbes et de chansons. Ces dernières, à la vérité, sont sans musique: M. Fortier s'est, avec la plus parfaite obligeance, efforcé de me donner, en les fredonnant, l'idée de leurs cadences et leurs inflexions mélodiques. Craignant pourtant que son défaut de pratique en matière musicale ne suffît pas à me donner toute la satisfaction désirable, il a bien voulu me mettre en rapport avec des personnes parmi lesquelles je devais trouver tous les éclaircissements que je pouvais souhaiter.

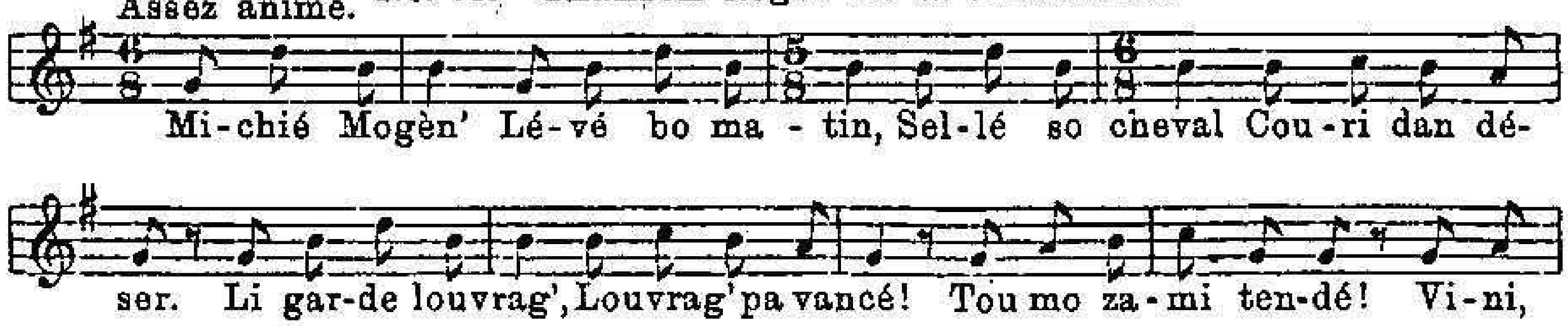
C'est ainsi qu'il me fut donné, en deux journées successives, d'entendre chanter tout le répertoire d'autrefois par une vieille nègresse, Philomène Butler, née esclave, puis, après sa libération, demeurée au service de ses anciens maîtres; et c'est dans cette famille même, en la compagnie de jeunes dames dont elle avait bercé les premiers jours, qu'eurent lieu ces auditions, aussi charmantes par l'hospitalité qu'utiles à la conservation des souvenirs louisiannais. Mesdames Wogan, Beugnot et Lejeune, qui y assistèrent, et y prirent part dans une certaine mesure (car elles connaissaient ces chansons aussi bien que la nègresse elle-même) voulurent bien, pendant que je notais la musique, m'aider pour la transcription des paroles, et m'éclairer, quand il le fallait, sur le sens de mots qui, pour être dérivées du français, s'éloignent pourtant assez souvent de la pureté de la langue pour embarrasser un Français qui venait pour la première fois sur les bords du Mississipi.
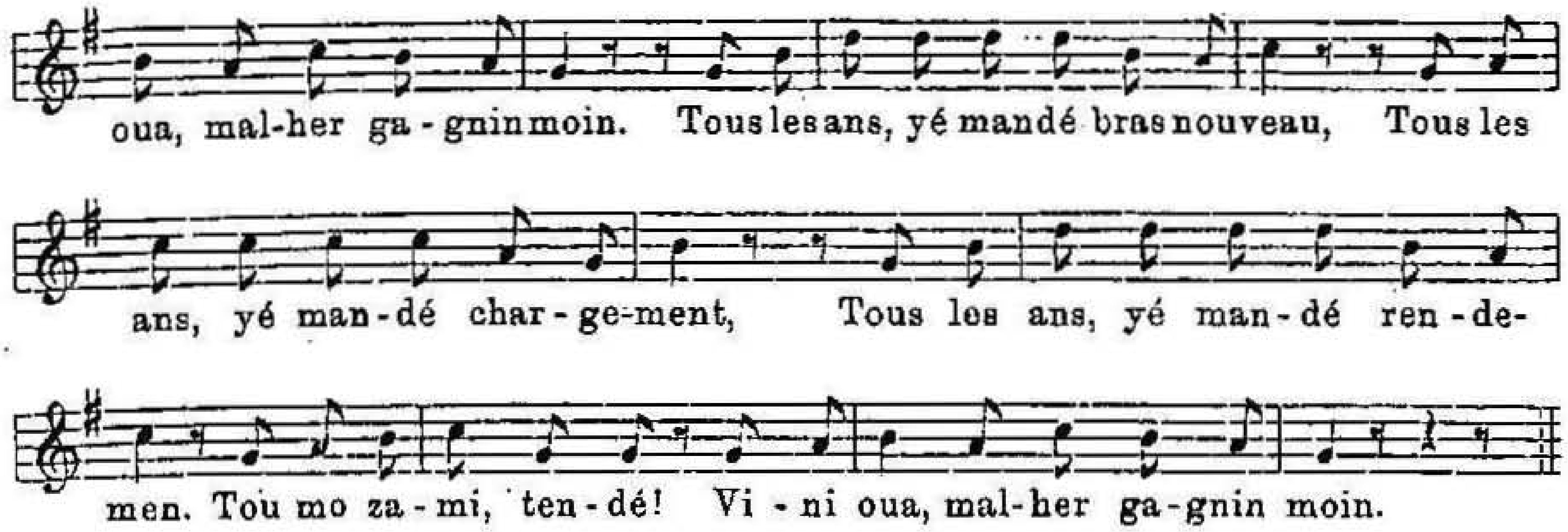
L'ensemble de ces chansons ne comportant guère d'observations générales, je ne puis mieux faire que de les transcire purement et simplement.

Voici d'abord celle qui me fut chantée par M. le Professeur Fortier, dans l'ouvrage duquel sont imprimées les paroles, avec quelques autres du même genre. Bien que M. Fortier s'excusât de l'incertitude de son intonation, nous pouvons, semble-t-il, par comparaison avec d'autres mélodies qu'on lira par la suite, tenir pour exacte la version que j'ai pu transcrire sous sa dictée.

No. 70. **Chanson nègre de la Louisiane.**

Assez animé.
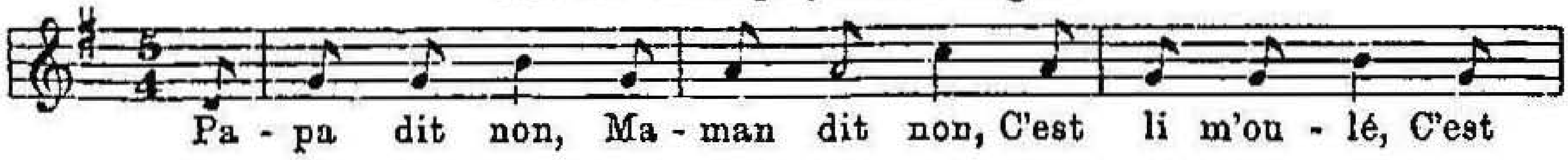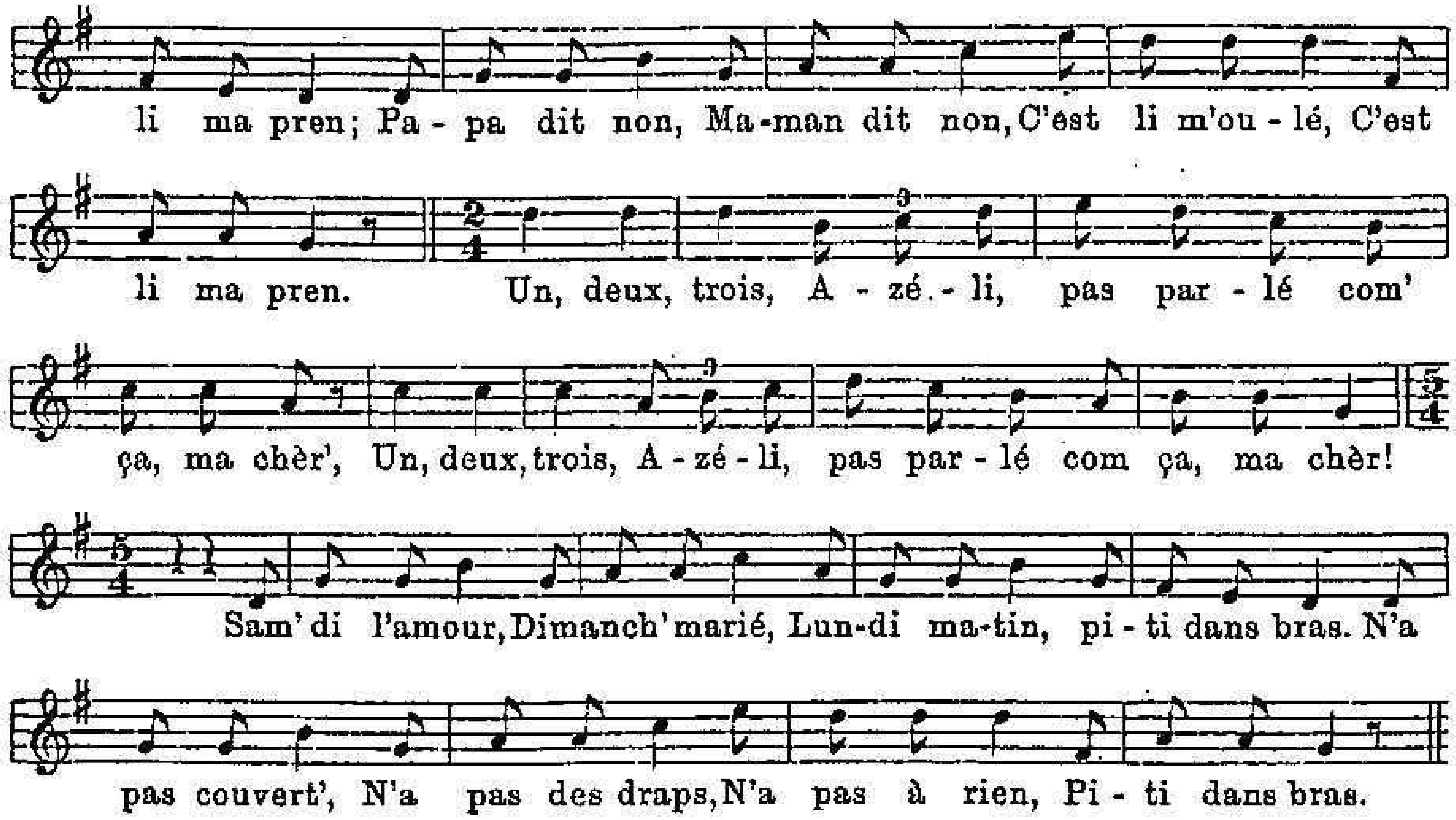




Les chansons qui vont suivre, et cette première même, sont des chansons de danse appartenant au genre éminemment populaire appelé *Coonjaï* ou *Coondjaï*. Cette danse est caractérisée par un tournoiement peu animé, avec une sorte de dandinement légèrement irrégulier, qui s'accommode très bien aux particularités du rythme musical. C'est ainsi que, dans les deux mélodies qui vont suivre, et que j'ai notées minutieusement d'après l'interprétation de la négresse, la mesure est, très décidément, à cinq temps; j'en ai essayé plusieurs autres transcriptions rythmiques, mais aucune ne m'a paru s'adapter aussi bien que cette mesure prétendue irrégulière, plus simple pourtant qu'il ne semble: nous la voyons en effet, dans le cas qui nous occupe, entièrement formée de valeurs égales ou doubles, se succédant dans une symétrie parfaite; que peut-on souhaiter de moins compliqué? Au reste, les nègres ne semblent pas se douter qu'ils réalisent ainsi une difficulté qui semble parfois insurmontable à des musiciens des pays où règne la civilisation. Ils se bornent à faire entendre leurs successions de notes égales ou doubles, et en même temps à tournoyer avec une liberté de mouvements qui n'est pas sans mollesse, et cela a l'air de leur être tout simple.

Un mot, une fois pour toutes, sur les paroles de ces chansons nègres, et cela pour dire que, la plupart du temps, elles sont d'un prosaïsme qui justifie le dédain dans lequel on les a tenues. Sauf dans quelques cas où la satire peut, à défaut d'esprit, fournir quelques traits de mœurs, et d'autres où se peint la naïveté particulière au nègre, ces chansons ne font que dire les choses les plus vulgaires. Manger et ne rien faire y apparaissent comme l'essentiel idéal des nègres, outre certaines préoccupations mutuelles de coquetterie et de galanterie. Classons parmi les exceptions reconnues la chanson qui va suivre, qui résume assurément de la façon la plus concise la situation de la fille pressée de se marier, thème bien connu dans la chanson populaire française:

«Papa dit non, maman dit non, c'est lui que je veux, c'est lui qui me prend.
«Refrain. Un, deux, trois, Zélie, ne parle pas ainsi, ma chère!
«Samedi, l'amour; dimanche, mariés; lundi matin, enfant dans les bras. Il n'y a pas de couverture, il n'y a pas de draps, il n'y a rien; enfant dans les bras!»
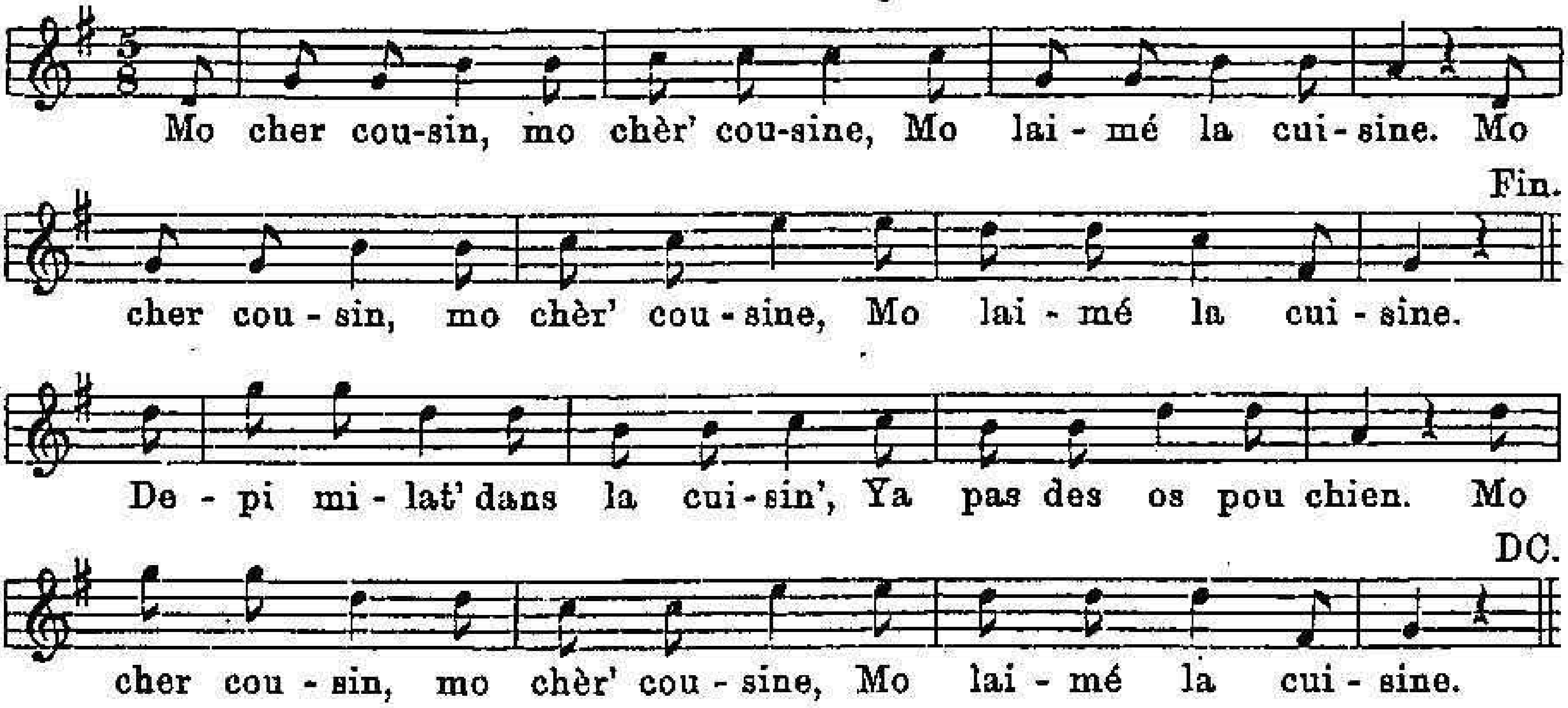
No. 71. **Coonjaï, danse nègre.**
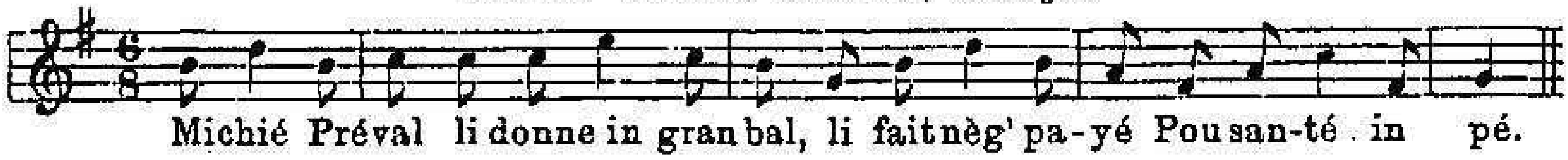




Cette autre est de rythme et d'allure identique à la précédente:

No. 72. **Coonjaï.**



La chanson suivante, d'allure satirique, est très répandue: je l'ai trouvée dans tous les recueils que j'ai cités ci-dessus comme donnant des chansons nègres de la Louisiane. La voici d'après les *Slave Songs of the United States* (1867). Disons à ce propos que ce recueil donnait aussi la chanson précédemment reproduite: «Papa dit non», mais en transformant le *cinq temps* en une notation binaire d'une irrégularité bien plus choquante.

No. 73. **Dansé Calinda,** Coonjaï.





«Monsieur Préval donne un grand bal; il fait payer des nègres pour sauter un peu.

«Refrain. Dansez, Calinda, boumboum, boumboum.»

Voici la suite des paroles, qui forment un petit tableau de mœurs amusant:

Michié Prévallité capitaine bal,
So cocher Louis té mait' cérémonie.
Dans lequirie la y avé gran gala;
Moché choual layé té bien étonné.
Y avait des négress' bell' passé maîtresse,
Yé volé bebelle dans l'armoire mamzelle.

Traduction: «Monsieur Préval était capitaine de bal; son cocher Louis était maître de cérémonie.
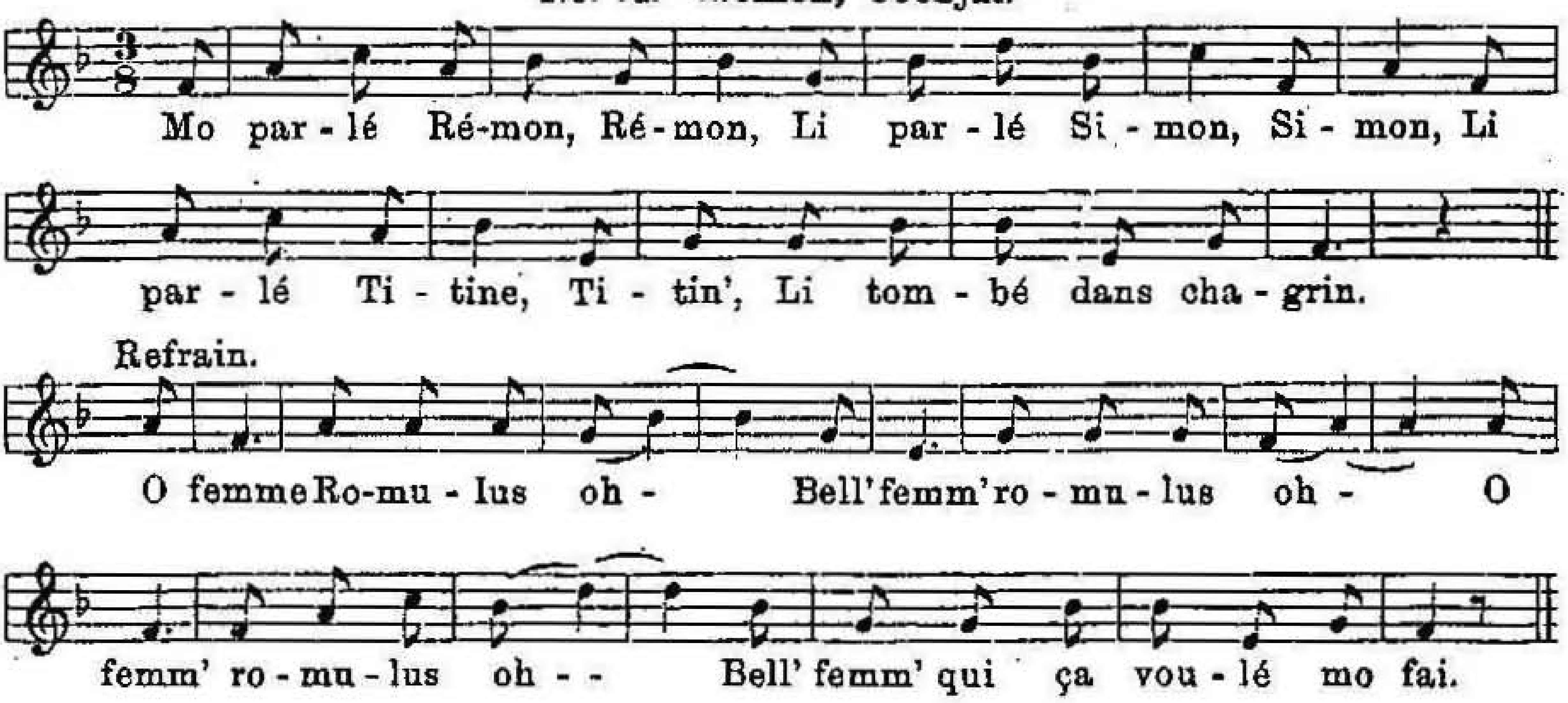
«Dans l'écurie il y avait grand gala; mon cheval était bien étonné.

«Il y avait des nègresses belles plus que des maîtresses; elles avaient volé des dentelles dans l'armoire de mademoiselle.»

Le recueil de M. Fortier donne, avec le même refrain et dans la même forme de couplet, une autre chanson: «Michié Mazureau» qui se chante évidemment sur le même air.

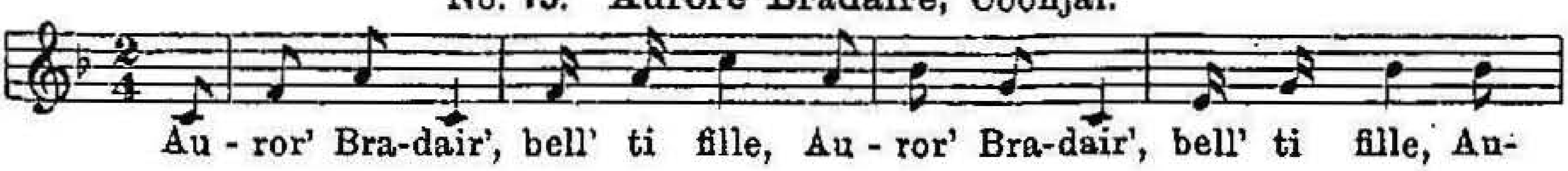
Je dois communication de la suivante à M. Krehbiel. C'est encore la même forme mélodique, avec cette particularité de plus que les mesures ternaires se succèdent trois par trois dans la première période musicale: il eut été possible de noter celle-ci à *neuf-huit*, mais non à deux temps, comme presque toutes les autres mélodies de même provenance.
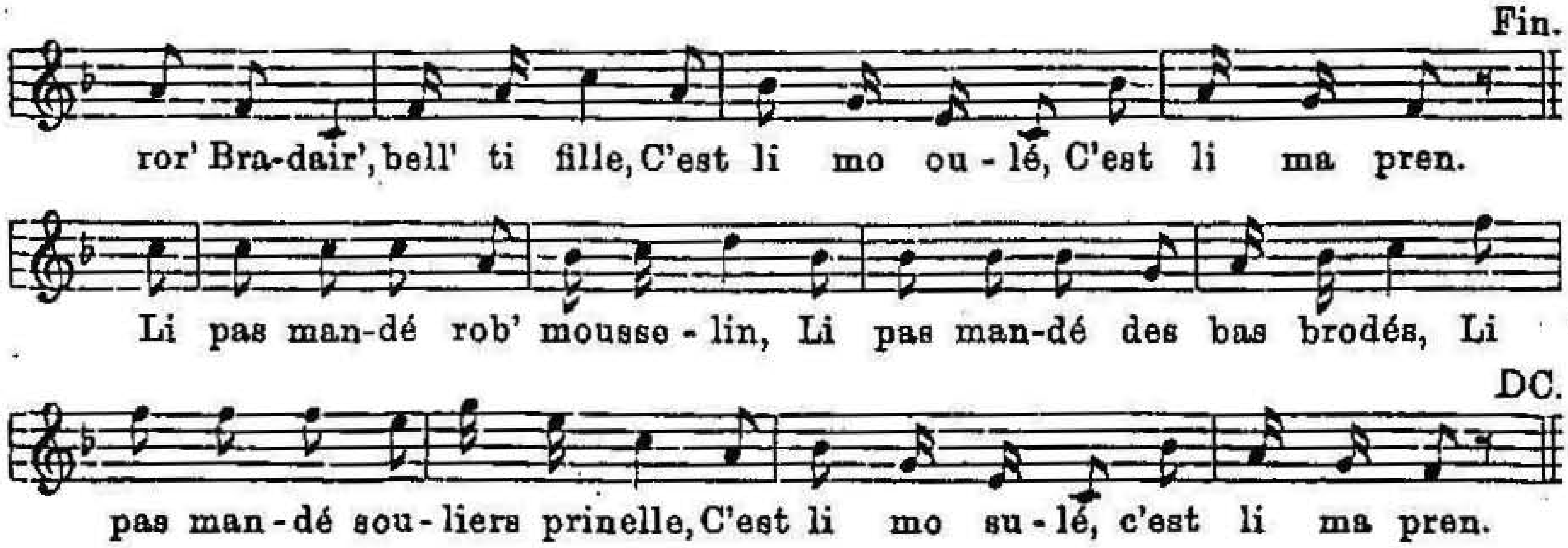
No. 74. **Rémon, Coonjaï.**



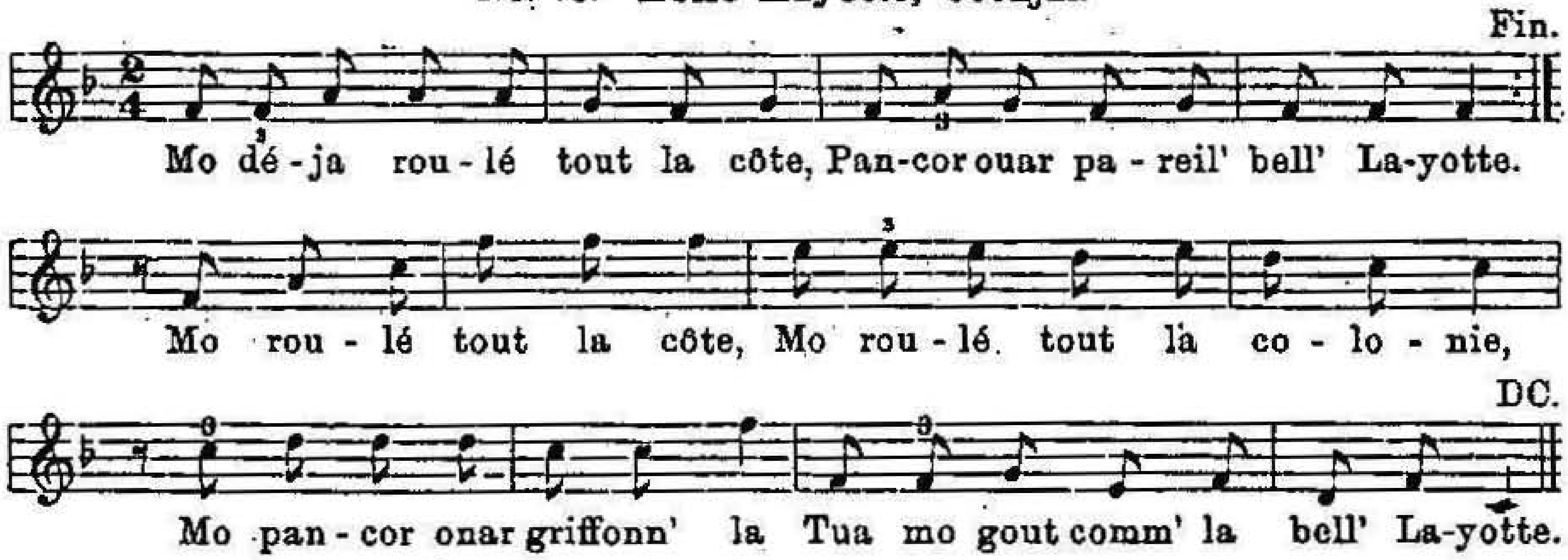
Les deux suivantes sont de même provenance:

No. 75. **Aurore Bradaire, Coonjaï.**
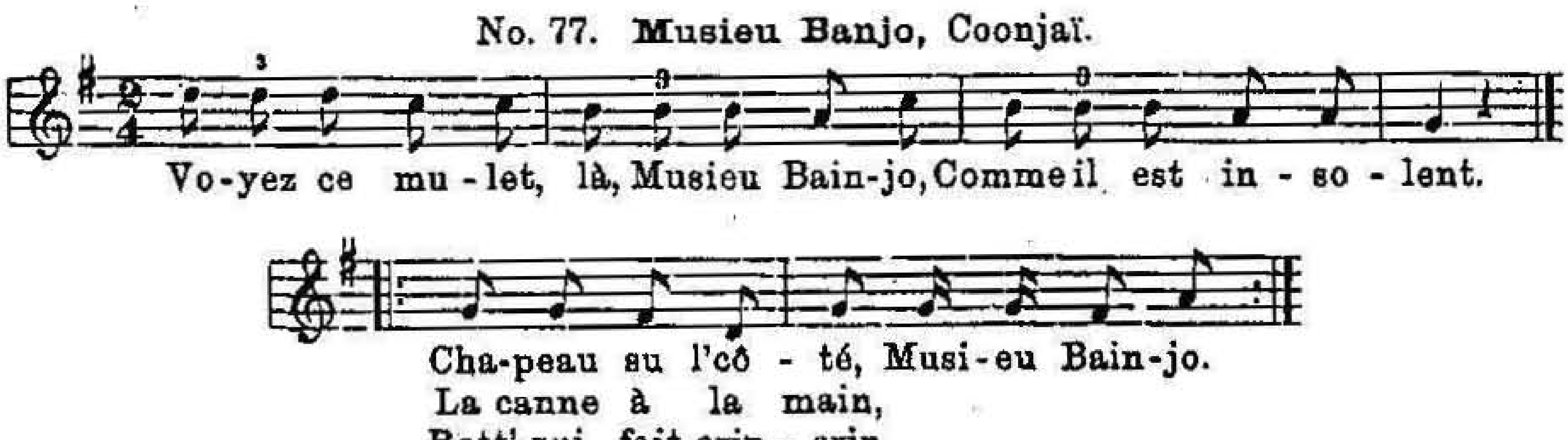




No. 76. **Belle Layotte**, Coonjaï.



Dans cette dernière mélodie, comme dans celle qui va suivre, nous remarquons la combinaison rythmique qui caractérise le genre connu sous le nom d'*Habanera*: trois notes suivies de deux notes dans la mesure à deux temps. Cette succession est exécutée de la façon la plus franche, je dirais volontiers la plus indifférente, sans que les chanteurs s'efforcent de mettre en valeur l'opposition des deux figures rythmiques, comme on ne manque pas de le faire en Europe; ainsi que dans l'exemple précité de mesure à cinq temps, cette autre combinaison de cinq notes reste toute naturelle, coulante et fluide.

Voici une autre chanson satirique (toujours pour la danse) que j'emprunte pour la dernière fois aux *Slave Songs*.
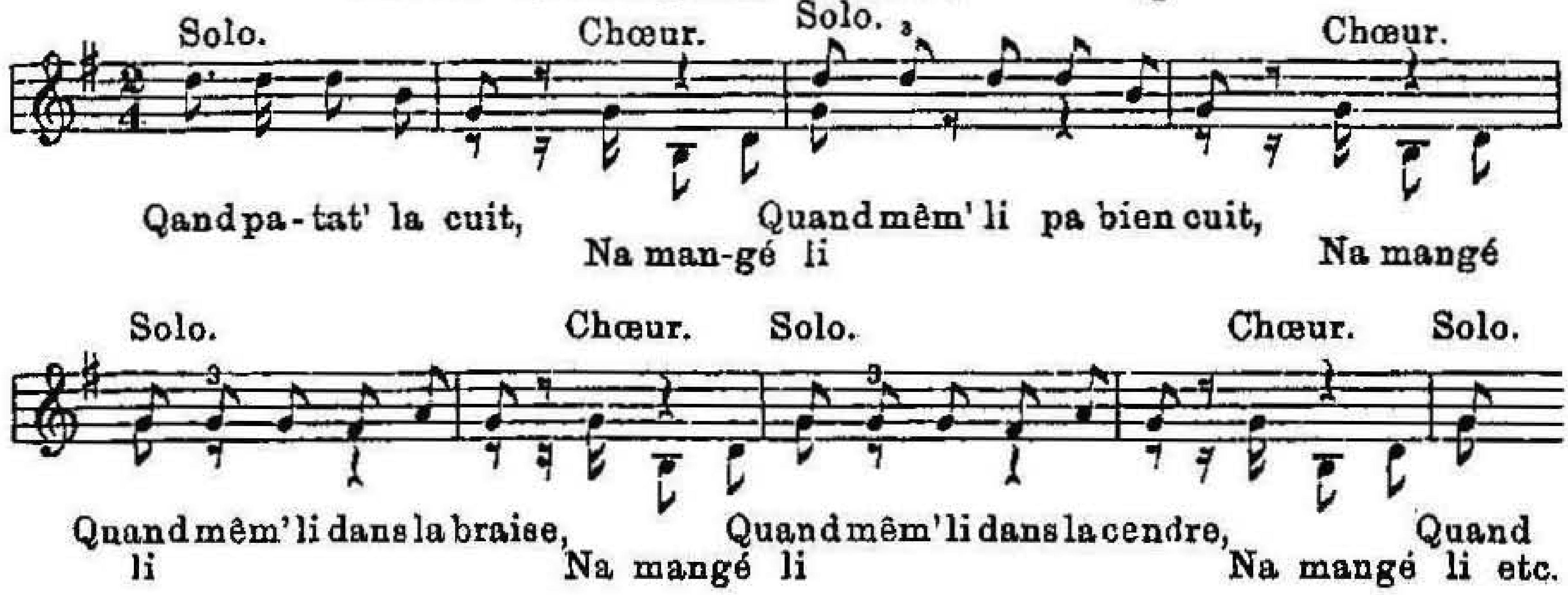
No. 77. **Musieu Banjo**, Coonjaï.



Je reviens maintenant, et pour n'en plus sortir qu'une seule fois, à mes notations de la Nouvelle Orléans.

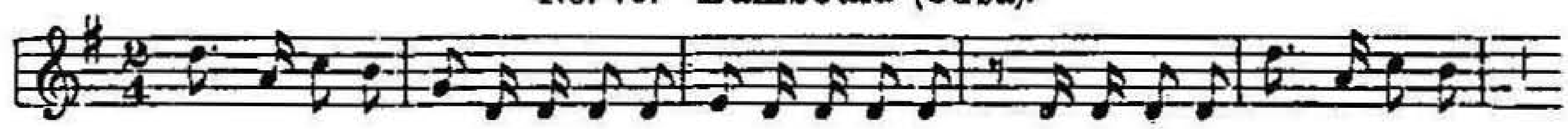
Voici une danse qui ne rentre plus, comme les précédentes, dans le genre du Coonjaï. Elle est un peu plus animée, et comporte des réponses en chœur dialoguant avec la voix seule; la mesure est marquée en battant des mains.

No. 78. **Quand patat' la cuite, danse nègre.**



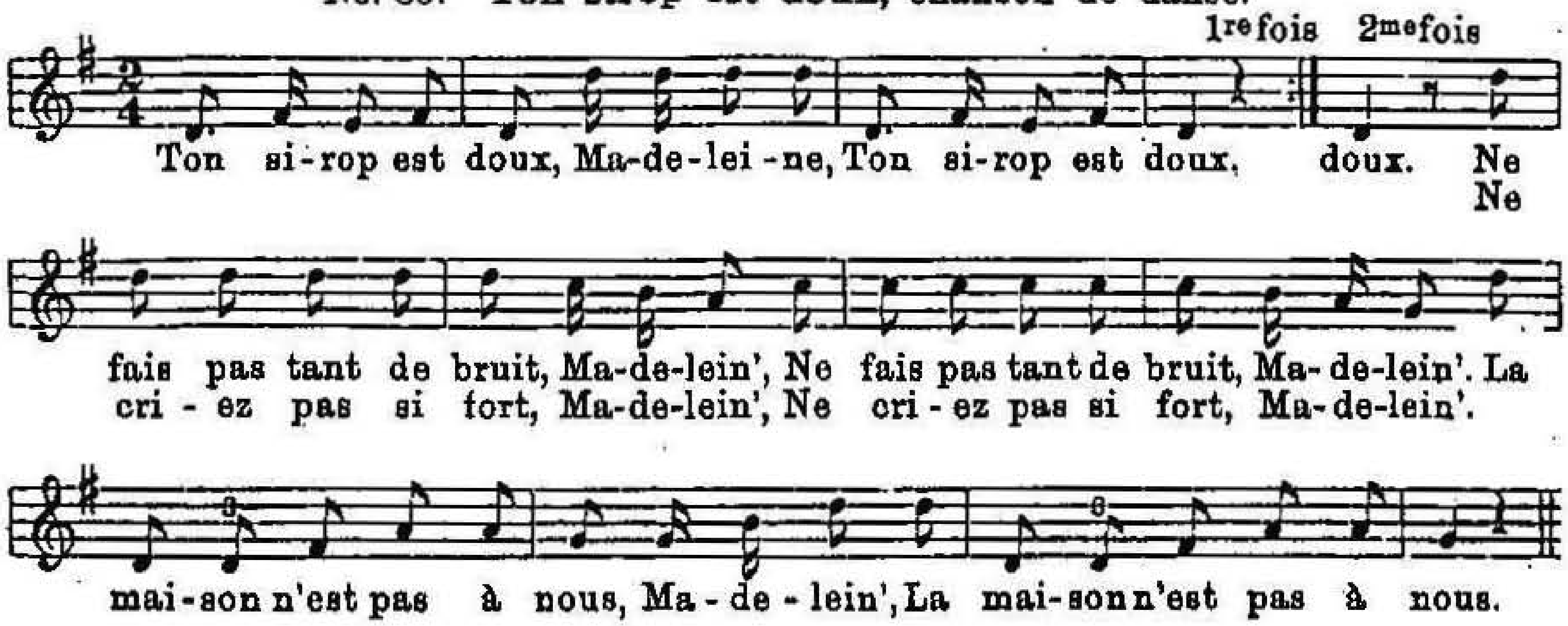
Ce n'est qu'une variante de la *Bamboula* des Antilles, dont M. Krehbiel m'a fourni la variante que voici, utilisée déjà par M. Coleridge-Taylor dans ses *Negro Songs*.

No. 79. **Bamboula** (Cuba).



Cette autre chanson de danse me fournit une intéressante observation: quelques semaines avant de partir pour l'Amérique, je l'avais entendue en France, où une personne ayant habité dans l'île Maurice me l'avait chantée. Ainsi, ces chansons nègres sont chantées d'un bout à l'autre du monde, dans toutes les contrées habitées par des noirs que la France a jadis colonisées.

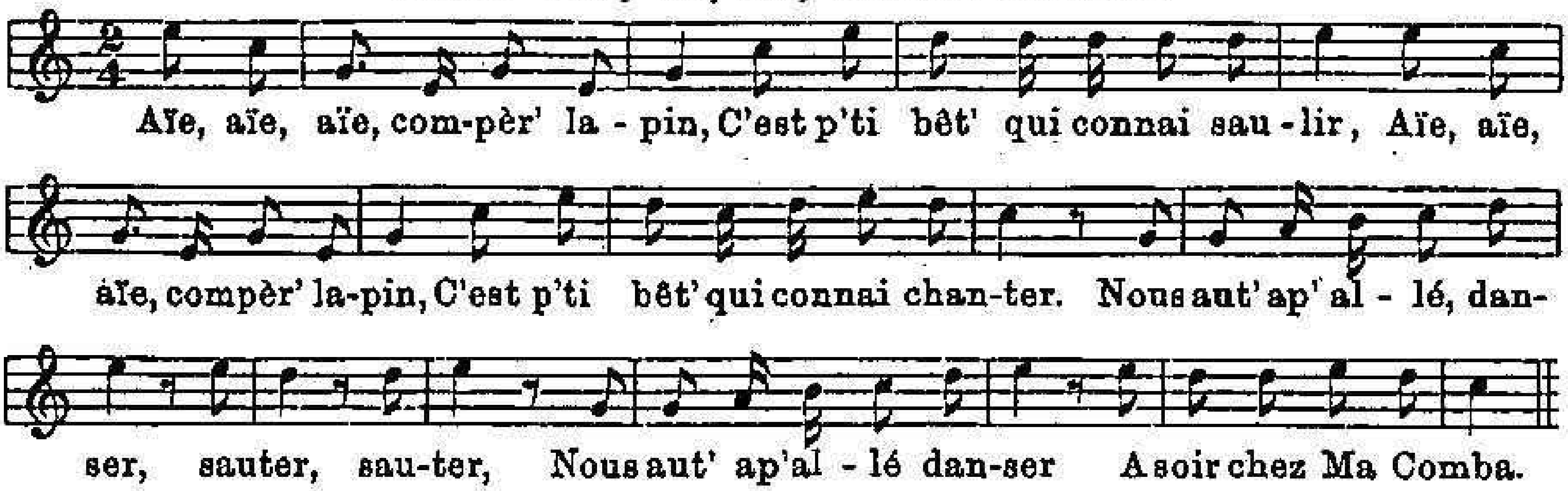
No. 80. **Ton sirop est doux,** chanson de danse.
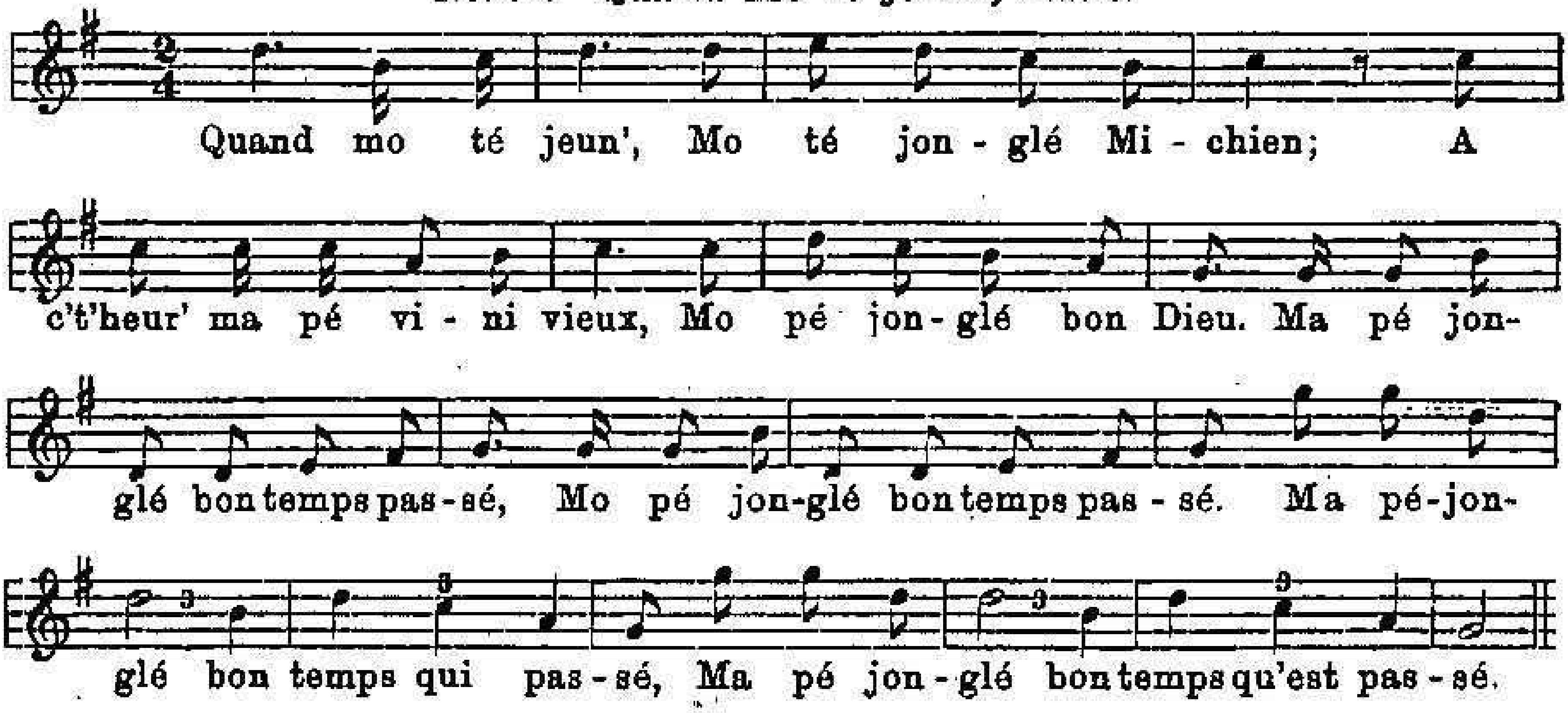


Encore deux chansons de danse notées à Nouvelle-Orléans. La seconde (Quand mo té jeune) m'offre encore une autre observation curieuse: je connaissais le thème compris dans les huit premières mesures pour l'avoir bien

souvent entendu chanter jadis en France, dans les campagnes de Bresse, où, sur des paroles patoises, il servait à accompagner une danse caractéristique du pays. Ici pourtant nous sommes bien obligés de conclure à une rencontre fortuite, car quelle apparence y a-t-il que les chanteurs bressans et louisianais se soient trouvés en rapport par se transmettre leurs airs de danse? Et le cas n'est plus le même que le précédent, car il ne s'agit pas de la chanson entière, mais simplement du premier thème, et les paroles sont entièrement différentes de part et d'autre.

No. 81. **Aïe, aïe, aïe, chanson de danse.**
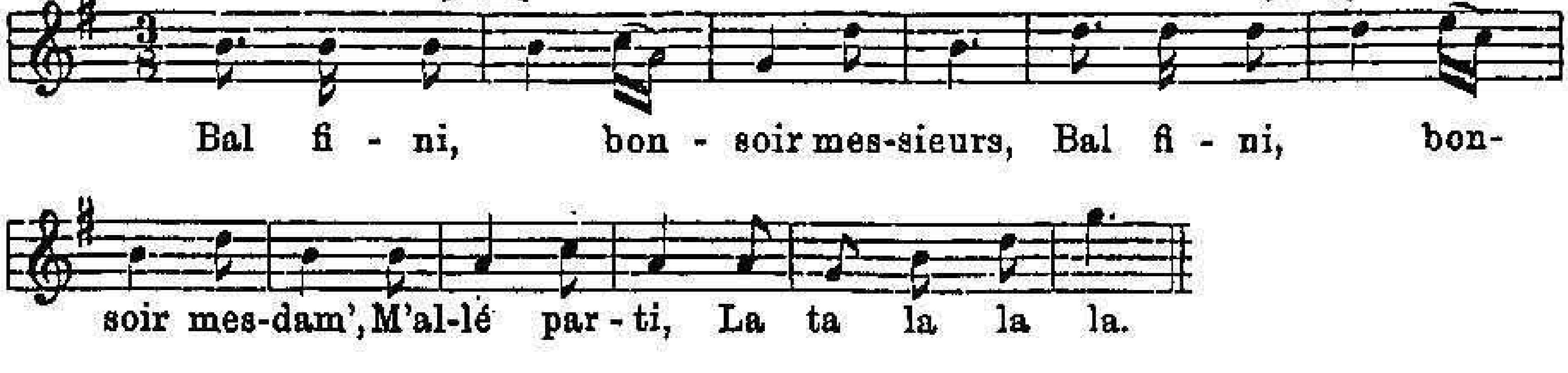


No. 82. **Quand mo té jeune, danse.**



A Nouvelle-Orléans, quand la négresse de qui je tiens la meilleure partie de ce répertoire eut fini de chanter et de danser, elle prit congé, continuant à tournoyer, en chantant la formulette suivante, intéressante en ce qu'elle nous montre que là bas tout se fait en musique:
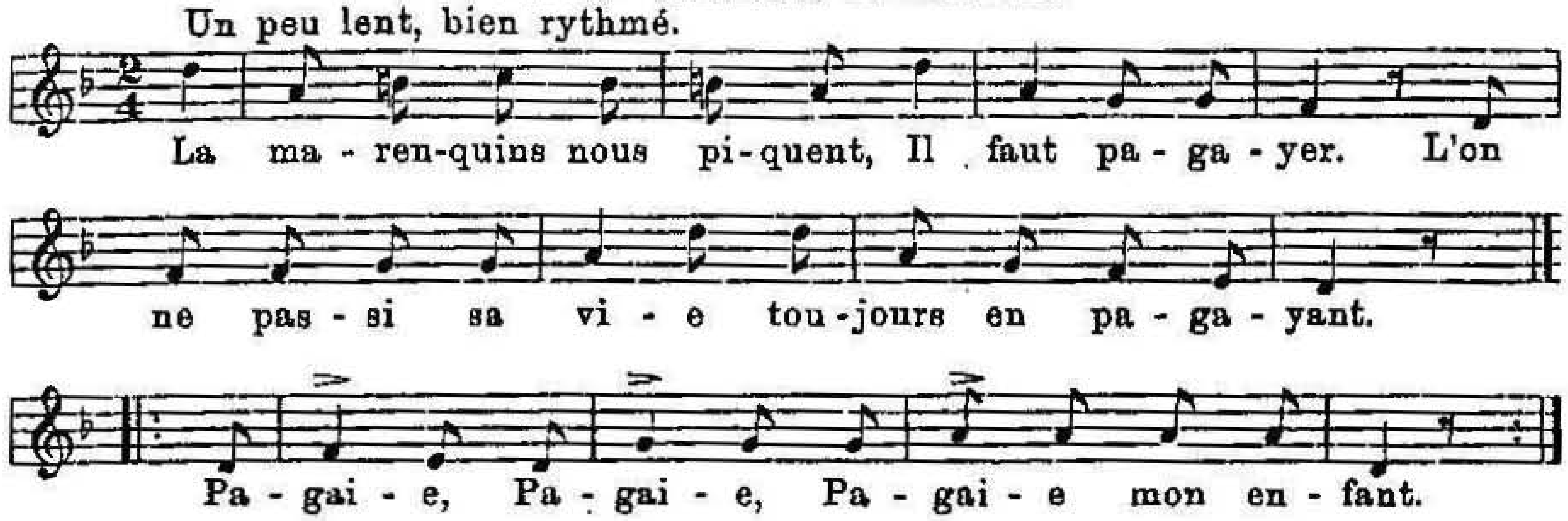
No. 83. **Bal fini** (formule de congé).



C'en est fini avec les chansons de danse. Voici maintenant une autre mélodie rythmique: un chant de rameurs. J'en dois communication à M. Krehbiel.

No. 84. **Chanson de rameurs.**
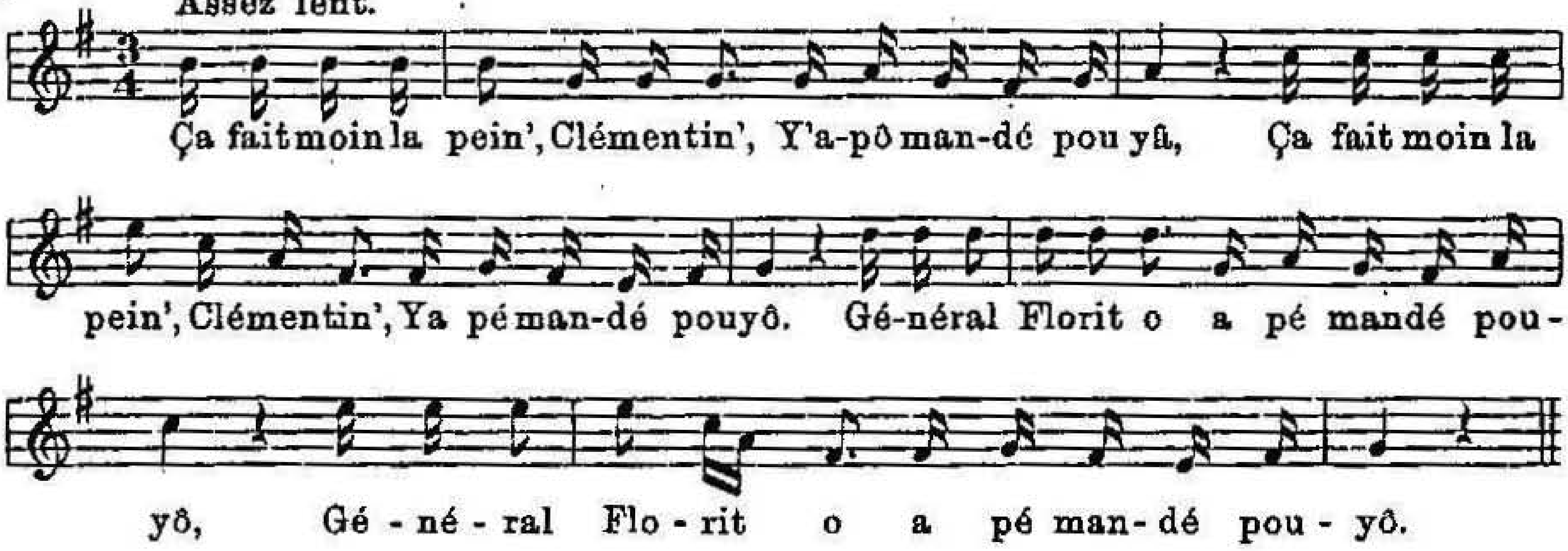
Un peu lent, bien rythmé.



Enfin voici trois chansons d'amour, toutes mélancoliques, et, dans les paroles, exprimant le refus, ou l'abandon.

No. 85. **Chanson de regret d'amour.**
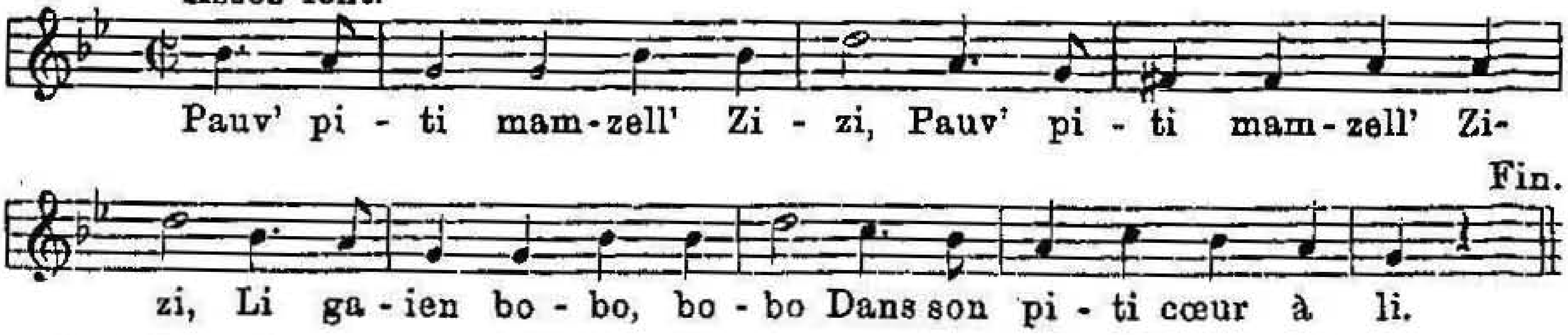
Assez lent.

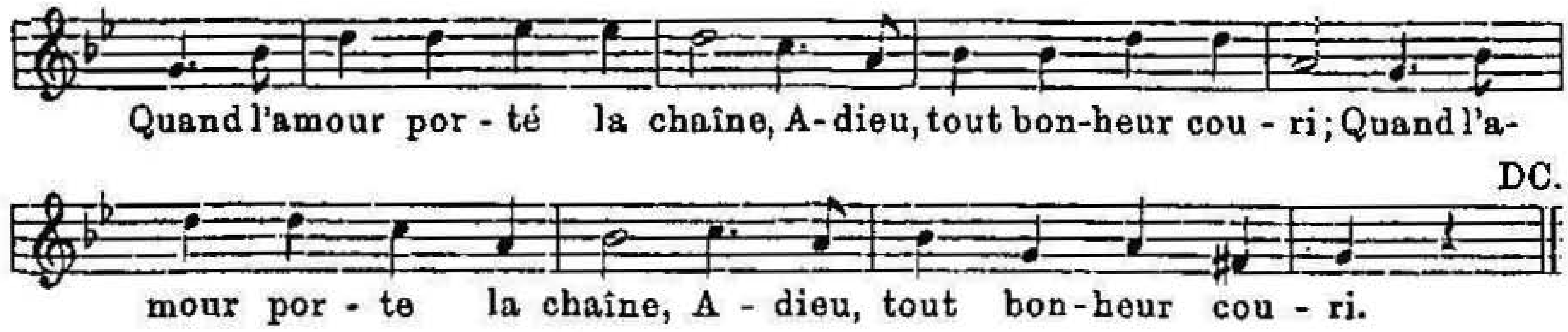


La suivante paraît être la plus connue qu'il y ait dans tout le pays. Je l'ai retrouvée avec des variantes diverses, d'ailleurs peu prononcées, dans tous les recueils, sans exception, et elle me fut plusieurs fois chantée. Mais il y a mieux: Alphonse Daudet, si curieux de notations exotiques, la connaissait, et il en fait chanter les vers par un personnage d'un de ses romans. La musique que voici complètera l'impression, pour les lecteurs français à qui l'écrivain avait donné, par ses commentaires, un avant-goût de la chanson.

No. 86. **Pauv' piti mam'zell' Zizi.**

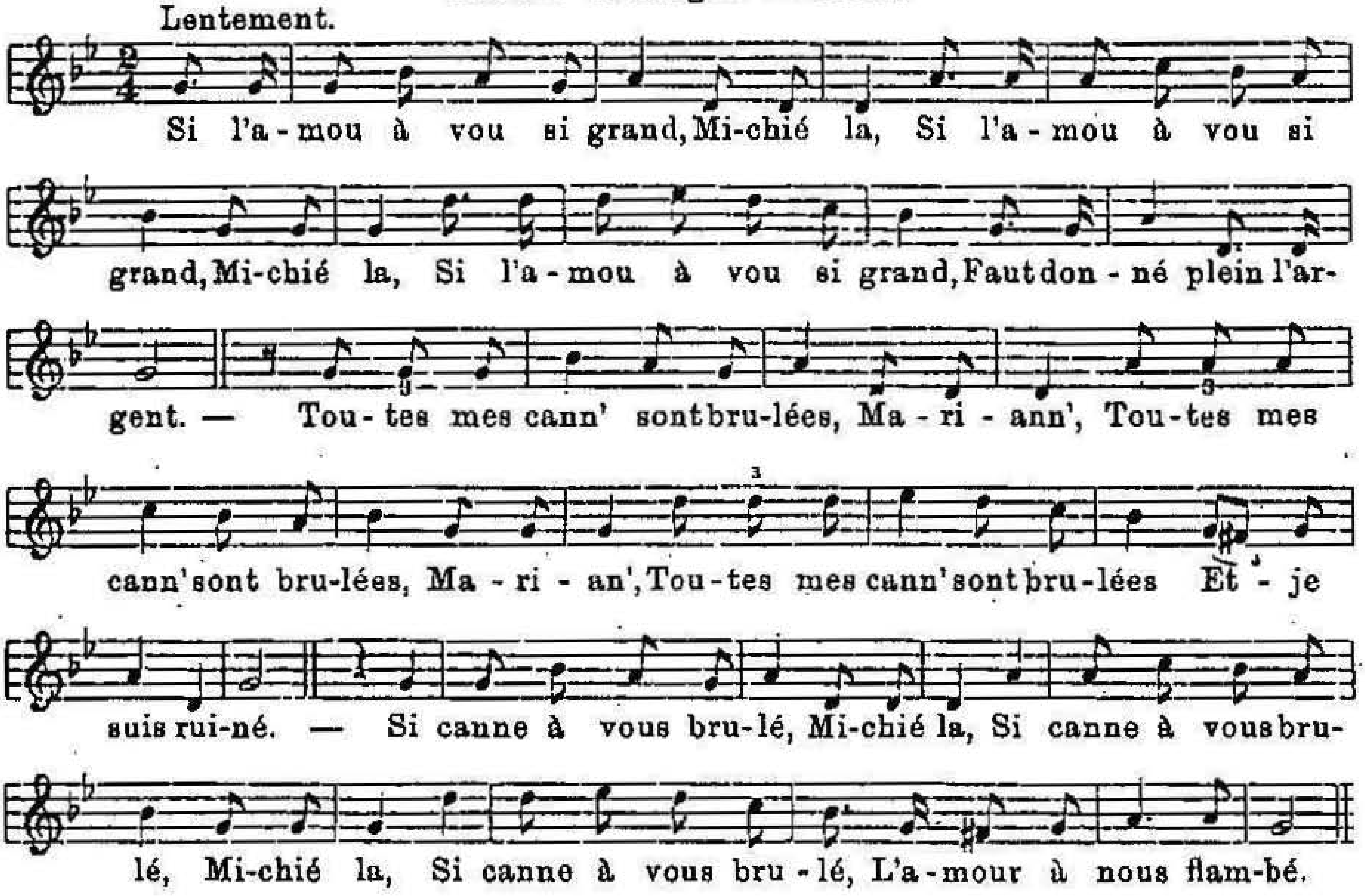
Assez lent.





Et, pour finir, le dialogue d'amour de tous les temps et de tous les pays, disant le grand moyen d'être aimé: «Faut donner plein l'argent!» Or l'amoureux est désespéré: l'incendie a détruit ses plantations. Mais elle, tranquillement, répond: «Si les cannes sont brulées, Monsieur, l'amour est flambé!»

No. 87. **Dialogue d'amour.**



C'est ainsi que, sur les paroles françaises d'une chanson dont la nature satirique n'est pas sans ressemblance avec celle de maintes de nos chansons de France, j'achève cette relation d'un voyage au cours duquel j'avais mission d'étudier les chants indigènes du Nouveau monde. Finissant mon enquête en Louisiane après l'avoir commencée au Canada, il ne me déplaît pas de constater qu'aux deux extrémités de cet immense pays, où règne une si grande diversité d'influences, j'ai retrouvé les souvenirs des anciennes colonisations françaises, très vivaces encore et profondément empreints dans l'esprit des peuples. Ailleurs, ce furent les traditions de la vie primitive américaine qu'il me fut donné d'étudier. Le sujet était neuf, à peine effleuré par ceux qui sont sur place, en tout cas entièrement inconnu de ce côte-ci de l'océan. Je n'ai pas la prétention, certes, de l'avoir épuisé, pas même approfondi, et je veux m'abstenir de toute conclusion générale, qui

pourrait être prématurée. Mais je m'estimerais heureux si, par cet exposé d'ensemble, j'avais pu rendre quelques services à la science encore naissante de l'ethnographie musicale, en pénétrant pour la première fois dans une des parties les plus importantes de son domaine, et en révélant au public européen des particularités notables qui, jusqu'à ce jour, lui étaient restées inconnues.

Bibliographie.

Nous devons à la confraternelle obligeance de M. O. G. Sonneck, Chef du département de la musique à la Bibliothèque du Congrès de Washington, le précieux complément qui va suivre cette étude: la bibliographie générale des publications consacrées jusqu'à ce jour à la musique des Indiens de l'Amérique, travail que M. Sonneck a bien voulu faire établir pour nous d'après le catalogue de la Bibliothèque dont il a la garde.

L'on remarquera que cette bibliographie est limitée à la production des Indiens, et néglige ce qui concerne les nègres: aussi avons-nous, dans le texte même de cette étude, donné sur les livres qui contiennent la musique de ces derniers des détails plus explicites, sans d'ailleurs avoir eu la prétention d'être aussi complet que l'a été M. Sonneck pour la partie du sujet à laquelle il s'est consacré en notre faveur.

Notons enfin qu'il n'y est fait état que de la production des Etats-Unis à l'époque contemporaine. Notre propre étude, particulièrement dans sa première partie, a fourni aussi quelques indications complémentaires d'écrits provenant du Canada, de l'Europe, ainsi que des années antérieures à la fin du XIX[e] siècle.

Armstrong, William. The American Indian legend in music.
Music, 1899, v. 16, p. 119—124.

Barber, Edwin A. Indian music. (Principalement dans l'Amérique centrale et méridionale, avec exemples et reproductions d'instruments.)
American naturalist, 1883, v. 17, p. 267—274.

Baxter, Rupert H. The Moqui snake dance. (Description sans musique.)
American antiquarian, 1895, v. 17, p. 205—207.

Beauchamp, W. M. Notes on Onondaga dances. (Sans musique.)
Journal of American folk-lore, 1893, v. 6, p. 181—184.

Boas, Franz. The Central Eskimo. («The Singing house», p. 600—603, «Music of the Eskimo», avec melodies, p. 648—658.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 6, 1884—85 [1888], p. 399—669.)

—— Chinook songs. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1888, v. 1, p. 220—226.

—— Eskimo tales and songs. (Sans musique).
Journal of American folk-lore, 1894, v. 7, p. 45—50.

—— Eskimo tales and songs (Sans musique.)
Journal of American folk-lore, 1897, v. 10, p. 109—115.

—— Music and poetry of the Eskimo.
American association for the advancement of science, Proc., 1887, v. 36, p. 318.

—— On certain songs and dances of the Kwakiutl of British Columbia. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1888, v. 1, p. 49—64.

—— The social organization and the secret societies of the Kwakiutl Indians. Based on personal observations and on notes made by Mr. George Hunt. (Musique, p. 325—327, 412, 487, 587, 671, 686—733.)
U. S. National Museum, Annual rep. 1895, p. (311)—738.

Bourke, John G. The Urine dance of the Zunis. (Sans musique.)
American association for the advancement of science, Proc., 1885, v. 34, p. 400—403.

Boyle, David. Iroquois music. (Contient la description des danses.)
Ontario Archæological museum report 1898, p. 143—156.

Brinton, Daniel G[arrison], 1837—1899. ... Ancient Nahuatl poetry, containing the Nahuatl text of XXVII ancient Mexican poems, with a translation, introduction, notes and vocabulary. By Daniel G. Brinton ... Philadelphia, D. G. Brinton, 1887.
viii, 9-177 p. 24½ cm. *Added t.-p.*: Library of aboriginal American literature, no. VII).
At head of title: Brinton's Library of aboriginal American literature. no. VII.
Musique p. 20—26.

—— Native American stringed instruments.
American Antiquarian, 1897, v. 19, p. 19—20.

Brown, Mary E[lizabeth (Adams)], «Mrs. J. C. Brown», 1842—. Musical instruments and their homes, by Mary E. Brown and Wm. Adams Brown. The whole forming a complete catalogue of the collection of musical instruments now in the possession of Mrs. J. Crosby Brown ... New York, Dodd, Mead and company, 1888.
xvii p., 1 l., 380 p. incl. plates. 35 x 27½ cm.
«List of authorities»: p. 367—370.
1. Musical instruments. 2. New York (City) Metropolitan Museum of art. Crosby Brown collection. 3. Music—Africa. 4. Indians of North America—Music. 5. Music, Oriental. I. Brown, William Adams, 1865—.

Buckland, A. W. The Indian ghost dance. (Sans musique.)
Theological monthly, 1891, v. 5, p. 122—126.

Burton, Frederick R. Hiawatha the Indian musical play.
Concert-goer, 1902, no. 208, p. 8—9, 7.

—— Songs of the Ojibways. (Avec musique.)
Concert-goer, 1902, no. 209, p. 8—9.

—— Songs of the Ojibways. (Avec music.)
Strand magazine, 1907, v. 33, no. 195, p. 266—271.

Cady, Calvin B. A study of Omaha Indian music, by Miss Alice C. Fletcher ... [revue].
Music review, 1893, v. 3, p. 53—57.

Carnac, Levin. The snake-dances of Arizona. (Sans musique.)
Pearson's magazine, 1899, v. 8, p. 324—328.

Casual. Music of the Vancouver Indians. (Pas d'exemples.)
Music, 1893, v. 4. p. 490—491.

—— Ceremonial dances of the American dances. (Compte-rendu de divers livres.)
Nature, 1898, v. 58, p. 125—127.

Coe, Saidee Knowland. ... Melodrama of Hiawatha; selections from the poem by Longfellow; musical setting for pianoforte by Saidee Knowland Coe ... Chicago, C. F. Summy co.; [etc. etc.] 1905. (Thèmes de mélodies indiennes.)

Cringan, A. T. Iroquois folk-songs. (Avec musique.)
Ontario Archæological museum report, 1902, p. 137—152.

—— Pagan dance songs of the Iroquois. (Avec musique.)
Ontario Archæological museum report, 1899, p. 168—189.

—— Traditional songs of the Iroquois Indians. (Avec musique.)
Musical times, 1900, v. 41, p. 114.

Curtis, Natalie. A bit of American folk-music. Two Pueblo Indian grinding songs. (Avec musique.)
Craftsman, 1904/05, v. 7, p. 35—41.

—— An American-Indian composer. (Avec musique des Hopi Indiens.)
Harper's magazine, 1903, v. 107, p. 626—632.

—— The Indians' book; an offering by the American Indians of Indian lore, musical and narrative, to form a record of the songs and legends of their race,

recorded and ed. by Natalie Curtis; illustrations from photographs and from original drawings by Indians. New York and London, Harper and brothers, 1907.

Curtis, Natalie. Songs of ancient America; three Pueblo Indian corn-grinding songs from Laguna, New Mexico; recorded, with pianoforte accompaniment and an explanatory introduction, by Natalie Curtis. New York, G. Schirmer [1905].

Cushing, Frank H. Pueblo myths and ceremonial dances.
Am. association for the advancement of science, Proc., 1892, v. 41, p. 296.

Deans, James. A weird mourning song of the Haidas. (Sans musique.)
American Antiquarian, 1891, v. 13, p. 52—54.

Densmore, Frances. The music of the American Indians. (Sans exemples.)
Overland monthly, New ser. 1905, v. 45, p. 230—234.

Dixon, Roland R. The northern Maidu. (Contient de nombreuses références sur le cérémonial des danses.)
American Museum of Natural History, Bulletin, v. 17, pt. 3, p. 119—346.

Dorsey, George A[mos] 1868—. ... The Arapaho sun dance; the ceremony of the Offerings lodge, by George A. Dorsey ... Chicago, 1903.
xii, 228 p. cxxxii pl. (partly col.) 24½ cm. (Field Columbian museum. Publication 75. Anthropological series. Vol. IV.)

— ... The Cheyenne, by George A. Dorsey ... Chicago, 1905. (Description des cérémonies; danses; musique.)
(2 v. illus. lxviii pl. (partly col.) 24½ cm. (Field Columbian museum. Publication 99, 103. Anthropological series. vol. IX, no. 1—2.)

— ... The Mishongnovi ceremonies of the snake and antelope fraternities, by George A. Dorsey ... and H. R. Voth. The Stanley McCormick Hopi expedition. Chicago, 1902.
2 p. l., [161]—261 p. lxxv—cxlviii pl. (partly col.) 24½ cm. (Field Columbian museum. Publication 66. Anthropological series. vol. III, no. 3.)
1. Hopi Indians—Religion. 2. Snake dance. I. Voth, Henry R., joint author. (Avec musique.)

— ... The Oraibi Soyal ceremony, by George A. Dorsey ... and H. R. Voth .. The Stanley McCormick Hopi expedition. Chicago, 1901.
59 p. xxxvii pl. (incl. front.) 24½ cm. (Field Columbian museum. Publication 55. Anthropological series. vol. III, no. 1.) Avec musique.

— ... The Ponca sun dance by George A. Dorsey ... Chicago, 1905.
1 p. l., [61]—88 p. illus. xxxv pl. (partly col.) 24½ cm. (Field Columbian museum. Publ. no. 102. Anthropological ser. vol. VII, no. 2.) Avec musique.

— Abstracts of Omaha and Ponka myths. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1888, v. 1, nos. 1, 3.

— Omaha dwellings, furniture and implements. (Instruments de musique, p. 281—283.)
U. S. Bureau of American Ethnology, Annual rep. 13, 1891—92 [1896], p. 263—288.

— Omaha sociology. (Contient la description de la danse du calumet; chants sacrés.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 3, 1881—82 [1884], p. 205—370.

— Omaha songs. (Sans musique.)
Journal of American folk-lore, 1888, v. 1, p. 209—213.

— Ponka and Omaha songs. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1889, v. 2, p. 271—276.

— Siouan onomatopes. (Avec un chant.)
American anthropologist, 1892, v. 5, p. 1—8.

— Songs of the Heucka society. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1888, v. 1, p. 65—68.

Dossey, G. A. A study of Siouan cults. (La danse du soleil, p. 450—466, sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 11, 1889—90 [1894], p. 351—553.
— Teton folk-lore. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1889, v. 2, p. 133—139.
Draper, W. H. Indian dances of the Southwest. (Sans musique.)
Outing, 1900/01, v. 37, p. 659—666.
Eastman, Elame Goodale. An account of the Sioux ghost dance. (Sans musique.)
Archaeologist, 1894, v. 2, p. 105—111.
Eels, M. Indian music. (Avec 24 airs.)
American antiquarian, 1878, v. 1, p. 249—253.
Farwell, Arthur. American Indian melodies harmonised. (Introduction, p. 1—8.)
Newton Center, Mass., Wa-Wan Press, c. 1901, 29 p.
— A brief view of American Indian music.
The Messenger, 1903, v. 4, p. 266—271.
— From Mesa and plain. (Contient, p. 1—5, paraphrase de la «Navajo war dance» et «Pawnee horses».)
Newton Center, Mass., Wa-Wan press, c. 1905, 10 p.
— Impressions of the Wa-Wan ceremony of the Omahas. (Pour piano.)
Newton Center, Mass., Wa-Wan press, c. 1906, 19 p.
— Toward American music.
Out-West, 1904, v. 20, p. 454—458.
Fewkes, Jesse Walter. A contribution to Passamaquoddy folk-lore. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1890, v. 3, p. 257—280.
— A few summer ceremonials at the Tusyan pueblos. (Références de danses sans musique.)
Journal of American ethnology and archæology, 1892, v. 2, p. 1—166.
— A few summer ceremonials at Zuni Pueblo. (Références de danses avec musique.)
Journal of American ethnology and archæology, 1891, v. 1, p. 1—62.
— A few summer ceremonials at Zuni Pueblo. (Références de danses sans musique.)
Journal of American ethnology and archæology, 1891, v. 1, p. 1—62.
— Hopi basket dances. (Description sans musique.)
Journal of American folk-lore, 1899, v. 12, p. 81—96.
— The Miconinovi flute altars.
Journal of American folk-lore, 1896, v. 9, p. 241—255.
— The Oraibi flute altar.
Journal of American folk-lore, 1895, v. 8, p. 265—282.
— A suggestion as to the meaning of the Moki snake dance.
Journal of American folk-lore, 1891, v. 4, p. 129—138.
— Tusyan flute and snake ceremonies. (Sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 19, 1897—98, [1899], p. 957—1011.
— Tusyan Kateinas. (Danses, p. 304—313, sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology. Annual rep. 15, 1893—94 [1897], p. 245—313.
— Tusyan snake ceremonies. (Sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 16, 1894—95 [1897], p. 267—312.
— The Walpi flute ceremony. A study of primitive dramatization.
Journal of American folk-lore, 1894, v. 7, p. 265—287.
Fewkes, J. Walter and J. G. **Owens.** The Lā'-lā-kōn-ta: a Tusayan dance. (Sans musique.)
American anthropologist, 1892, v. 5, p. 105—130.

Fewkes, J. Walter, A. M. **Stephan** and J. G. **Owens**. The snake ceremonials at Walpi. (Contient la description du ceremonial et des danses sans musique.)
Journal of American ethnology and archæology, 1894, v. 4, p. 1—126.

Fillmore, John Comfort. The harmonic structure of Indian songs.
American association for the advancement of science, Proc., 1898, v. 47, p. 489.

— The harmonic structure of Indian music.
American anthropologist, N. S. 1899, v. 1, p. 297—318.

— The harmonic structure of Indian music. (Avec exemples.)
Music, 1899, v. 16, p. 453—472.

— Illustrations of harmonic melody in folk-music. (Musique des Indiens de l'Amérique du Nord.)
Music, 1893—94, v. 5, p. 281—287.

— Primitive music. — By Richard Wallascheck. (Revue critique avec exemples de musique.)
Journal of American folk-lore, 1894, v. 7, p. 165—169.

— Primitive scales and rhythms.
International congress of anthropology. Chicago, Memoirs, 1894, p. 158—175.

— Professor Stumpf on Mr. Gilman's transcription of the Zuni melodies.
Music, 1893—94, v. 5, p. 649—652.

— Scale and harmonies of Indian songs. (Avec exemples.)
Music, 1893, v. 4, p. 478—489.

— The scale and the natural harmonies of the Indian songs. (Même article dans «Music», Sept. 478.)
Music Review, 1893, v. 2, p. 539—546.

— What do Indians mean to do when they sing, and how far do they succeed?
Journal of American folk-lore, 1895, v. 8, p. 138—142.

— A woman's song of the Kwakiutl Indians. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1893, v. 6, p. 285—290.

— The Zuni music as translated by Mr. Benjamin Ives Gillman. (Avec exemples.)
Music, 1893—94, v. 5, p. 39—46.

Fletcher, Alice Cunnigham. The elk mystery or festival. Ogallala Sioux. (Musique p. 279.)
Peabody Museum of American archaeology and ethnology, Reports, v. 3, 1880—86, p. 276—288.

— Glimpses of child-life among the Omaha tribe of Indians. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1888, v. 1, p. 115—123.

— The Hako: A Pawnee ceremony. Assisted by James R. Murie, music transscribed by Edwin S. Tracey.
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 22, 1900—01 [1904], pt. 2, p. 5—372.

— Hand-book of American Indian north of Mexico. — Music and musical instruments. (Synopsis avec notes bibliographiques.)
U. S. Bureau of American ethnology, Bulletin 30, 1907, p. 958—961.

— The Indian as a musician.
Echo, 1897, v. 14, no. 5, p. 8.

— The Indian's book, By Natalie Curtis. (Compte-rendu.)
Nation, 1907, v. 85, p. 428—429.

— Indian music. An address delivered in Washington, D. C. April 1894.
Music, 1894, v. 6, p. 188—199.

— Indian songs and music.
American association for the advancement of science, Proc., 1895, v. 44, p. 281—284.

— Indian songs. Personal studies of Indian life. (Avec musique.)
Century magazine, 1893—94, v. 25, p. 421—431.

— Indian songs and music. (Exemples.)
Journal of American folk-lore, 1898, v. 11, p. 85—104.

Fletcher, A. C. Indian story and song, from North America, by Alice C. Fletche... Boston, Small, Maynard & company, 1900. (Avec musique.)
— Leaves from my Omaha note-book. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1889, v. 2, p. 219—226.
— Love songs among the Omaha Indians. (Sans musique.)
International congress of anthropology, Chicago, Memoir, 1894, p. 153—157.
— Music as found in certain North American Indian tribes.
Music, 1893, v. 4, p. 455—467, et Music-review, 1893, v. 2, p. 534—538.
— The old man's love song. An Indian story. (Réimpression avec musique de «Indian story and song».)
Music, 1900, v. 18, p. 137—139.
— Some aspects of Indian music and of its study.
Archæologist, 1894, v. 2, nos. 7—8.
— A study of Omaha Indian music, by Alice C. Fletcher... Aided by Francis La Flesche. With a report on the structural peculiarities of the music by John Comfort Fillmore, A. M. Cambridge, Mass., Peabody museum of American archæology and ethnology, 1893.
(Archæological and ethnological papers of the Peabody museum. Harvard university, vol. 1, no. 5.)
Chants Omaha, avec musique, p. 79—151.
— The sun dance of the Ogalalla Sioux. (Sans musique.)
American association for the advancement of science, Proc., 1882, v. 31, p. 580—584.
— The «Wawan», or pipe dance of the Omahas. (Avec musique.)
Peabody Museum of American archæology and ethnology, Reports, v. 3, 1880—1886, p. 308—333.
Gagnon, Ernest. Les Sauvages de l'Amérique et l'art musical. (Avec musique.)
Québec, Dussault et Proulx, imprimeurs, 1907.
Gatschet, Albert S. The Karankawa Indians, the coast people of Texas. (Courte référence musicale, p. 82.)
Peabody Museum of American archæology and ethnology, Papers, 1891, v. 1, no. 2, p. [65]—166.
— The Klamath Indians of Southwestern Oregon. (Chants d'incantation, etc. paroles sans musique.)
U. S. Geogr. & geolog. survey of the Rocky Mountain Region, v. 2, pt. 1, p. 153—195.
— Songs of the Modoc Indians. (Sans musique.)
American anthropologist, 1894, v. 7, p. 26—32.
Gilman, Benjamin Ives. Hopi songs.
Boston, Houghton, Mifflin & Co., 1908, 12, 235 p. 8⁰.
— Muni melodies. (Avec musique.)
Journal of American ethnology and archæology, 1891, v. 1, p. 63—91.
Grinnell, George Bird. Notes on some Cheyenne songs. (Sans musique.)
American anthropologist, N. S. 1903, v. 5, p. 313—322.
Hagemann, Miller. The great torture chant of the Apaches, etc. [New York, Bachellor Johnson, 1893], proof-sheets, 3 columns, 1 p. musique.
Hawley, E. H. An inverted double reed. (Instrument en usage chez les Indiens de la Colombie britannique.)
American anthropologist, N. S. 1899, v. 1, p. 587—588.
Hayes, Harriet H. An Indian death-chant. (Avec musique.)
The Folk-lorist, 1892—93, v. 1, p. 45—46.
Hoffman, Walter James. The Menomini Indians. (Références à la musique, mélodies pp. 115, 193.)
U. S. Bureau of American ethnology, Report 14, p. 3—328.
— The Midē'wiwin or «Grand medicine Society» of the Ojibwa. (Chansons avec musique, p. 189—300.)

U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 7, 1885—86 [1891], p. 143—300.

Hough, Walter. Indian music. (Interview.)
The Musician, 1906, v. 11, p. 169.

—— The Moki snake dance; a popular account of that unparalleled dramatic pagan ceremony of the Pueblo Indians of Tusayan, Arizona, with incidental mention of their life and customs. By Walter Hough, Ph. D. Sixty-four half-tone illustrations from special photographs. 42d thousand. [Chicago] Pub. by Passenger department, Santa Fe [route] 1901. (Avec musique.)

Hrdlicka, Ales. Cora dances. (Sans musique.)
American anthropologist, N. S. 1904, v. 6, p. 744—745.

James, George Wharton. The Hopi snake dance. (Sans musique.)
Outing, 1900, v. 36, p. 302—310.

Kroeber, Alfred L. The Arapaho. (Références sur les danses.)
American Museum of Natural History, Bulletin, v. 18, pt. 2, p. 151—230.

La Flesche, Francis. Death and funeral customs among the Omahas. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1889, v. 2, p. 3—11.

—— The Omaha buffalo medicine man. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1890, v. 3, p. 215—221.

Lejeal, L. Note sur la musique et la magie des primitifs chez les Américains.
La Revue musicale, 1907, v. 7, p. 182—184.

Liebling, Leonard. . . . Indian music.
Musical courier, 1909, v. 58, no. 16, p. 21.

Lillie, Gordon Wm. Sacred dances of the Pawnees. (Avec musique.)
American antiquarian, 1885, v. 7, p. 208—212.

Loomis, Harvey Worthington. Lyrics of the red-man. (Op. 76, paraphrases musicales sur les thèmes indiens, introduction par Arthur Farwell, v. 1, p. 1—4.)
Newton Center, Mass., Wa-Wan press, c. 1903—04, 2 v. 15, 12 p.

Lumholtz, Karl Sofus, 1851—. Unknown Mexico; a record of five years' exploration among the tribes of the western Sierra Madre; in the Tierra caliente of Tepic and Jalisco; and among the Tarascos of Michoacan, by Carl Lumholtz . . . New York, C. Scribner's sons, 1902.
(Musique et danses, voy. p. 268—279.)

Lummis, Chas. F. Catching our archæology alive (on the activity of the Southeast Society of the Archæological Institute of America to preserve the Western Indian, Spanish, etc. folk-songs).
Out-West. 1905, v. 22, p. 35—45.

Mac Cauley, Clay. The Seminole Indians of Florida. (Mélodies, pp. 498, 519.)
U. S. Bureau of American ethnology, Report 5, 1883—84, p. 469—531.

Mallery, Garrick. On the pictographs of the North American Indian. (Chansons traditionnelles, p. 82—84; danses et cérémonies, p. 194—197.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 4, 1882—83 [1886], p. 3—256.

—— Picture writing of the American Indians. (Chansons, p. 231—250 — sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 10, 1888—89 [1893], p. 3—822.

Mason, Otis T. Music in Honduras. (Références au «bumbum», instrument des Lencas.)
American anthropologist, 1889, v. 2, p. 158.

Matthews, Washington. The basket drum.
American anthropologist 1894, v. 7, p. 202—208.

—— The mountain chant, a Navajo ceremony. (Sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology, Report 5, p. 379—467, p. 1883—4.

—— Navaho legends. Collected and translated with introduction, notes . . . and

melodies. (Enregistrés sur le phonographe par Washington Matthews et notés par John C. Fillmore, p. 279—290.)
American folk-lore society, Memoirs, 1897, v. 5, 299 p.

Matthews, W. Navaho night chant. (Sans musique.)
Journal of American folk-lore, 1901, v. 14, p. 12—19.

—— Navajo gambling songs. (Sans musique.)
American anthropologist, 1889, v. 2, p. 1—20.

—— On songs of sequence of the Navajos.
American association for the advancement of science, Proc., 1893, v. 42, p. 311.

—— Songs of sequence of the Navajo. (Sans musique.)
Journal of American folk-lore, 1894, v. 7, p. 185—194.

—— Indian music and its investigators.
Music, 1893, v. 4, p. 452—456.

Mindeleff, Cosmos. [Indian] Ghost dance. (Illus., sans musique.)
Scientific American, Supplement, 1898, v. 46, nos. 1190, 1191.

—— Music of the Zuni Indians of New Mexico. (Sans exemples.)
Musical courier, 1898, v. 37, no. 1 (1 p.).

—— Ojibway music. Beauty discovered in the Indian themes. (Sans exemples, réimprimé dans le Boston transcript.)
Musical courier, 1902, v. 45, no. 7, p. 33; same article in Columbia Music and home journal, 1902, August, p. 2.

—— Preserving last relics of Indian music through aid of the phonograph.
Metronome, 1908, v. 24, no. 6, p. 17.

Mooney, James. The Cherokee ball play. By James Mooney ... Washington, Judd & Detweiler, printers, 1890. (Avec musique.)
Réimprimé d'après l'American anthropologist, April, 1890, v. 3.

—— The Ghost-dance religion. (Chansons de différentes tribus avec musique, p. 958—1102.
U. S. Bureau of American ethnology. Annual report 14, 1892—93 [1896], p. 641—1136.

Moorehead, Warren K. The Indian Messiah and the ghost dance.
American antiquarian, 1891, v. 13, p. 161—167.

—— The Sioux Messiah. (Avec la musique des danses de cérémonies.)
Archæologist, 1894, v. 2, nos. 5—6.

Morgan, Lewis Henry, 1818—1881. League of the Ho-dé-no-sau-nee or Iroquois, by Lewis H. Morgan ... A new ed., with additional matter. Ed. and annotated by Herbert M. Lloyd ... New York, Dodd, Mead and company, 1904.
2 v. in 1. col. fronts., illus., plates, fold. maps. 25 cm. Nombreuses références sur les danses et la musique, voy. Index.

Murdoch, John. Ethnological results of the Point Barrow expedition. (Musique des Eskimos, p. 385—389.)
U. S. Bureau of American ethnology, Rep. 9, 1887—88, p. 3—617.

—— A musical instrument with hieroglyphics.
American antiquarian, 1891, v. 13, p. 56—57.

Nelson, Edward William. The Eskimo about Bering Strait. (Musique et danses, p. 347—357.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 18, 1896—97 [1899], p. 3—518.

Nutall, Zelia. A penitential rite of the ancient Mexicans. (Références sur la musique, p. 440, 441, 447.)
Peabody Museum, Archæological and ethnological papers, 1904, v. 1, no. 7, p. [437]—462.

Post, Charles Johnson. Indian music of South America. (Avec exemples.)
Harper's monthly magazine, 1905—06, v. 112, p. 255—257.

Read, Angelo M. The North American Indian and music.
Musical America, 1907, v. 6, p. 9.

Reed, Verner Z. The Ute bear dance. (Sans musique.)
American anthropologist, 1896, v. 9, p. 237—244.

Rink, H. and Franz Boas. Eskimo tales and songs. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1889, v. 2, p. 123—131.

Saville, M. H. The musical bow in ancient Mexico.
American anthropologist, 1898, v. 11, p. 280—284.

—— A primitive Maya musical instrument.
American anthropologist, 1897, v. 10, p. 272—273.

Schoolcraft, Henry Rowe, 1793—1864. Information respecting the history, condition and prospects of the Indian tribes of the United States; collected and prepared under the direction of the Bureau of Indian affairs, per act of Congress of March 3d, 1847, by Henry R. Schoolcraft, LL. D. Illustrated by S. Eastman, capt. U. S. A. Published by authority of Congress . . . Philadelphia, Lippincott, Grambo & company [etc.] 1851—57.
Notations de chansons, v. 1, p. 366—381; Symboles mnémoniques pour la musique, v. 2, p. 226—228, pl. 57.

Smith, Erminnie A. Myths of the Iroquois. (Références aux danses, p. 116.)
U. S. Bureau of American ethnolopy, Annual rep. 2, 1880—81 [1881], p. 47—116.

Stacey, Reid. Some Zuni ceremonies and melodies.
Music-lovers calendar, 1907, v. 2, p. 54—61.

Stevenson, James. Ceremonial of Hasjelti Dailjis and mythical sand painting of the Navajo Indians. (Références sur les danses.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 8, 1886—87 [1891], p. 229—298.

Stevenson, Matilda Cox. The Sia. (Chansons p. 123—130, sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 11, 1889—90 [1894], p. 3—157.

—— Sun dance of the Ponca Indians. (Descriptions sans musique.)
American antiquarian, 1903, v. 25, p. 372—374.

Swan, James G. The Indians of Cape Flattery. (Références aux chansons, danses cérémonies, etc.)
Smithsonian Institution contribution to knowledge, 1870, v. 16, p. 49, 71—73.

ten Kate, H. Geographical distribution of the musical bow.
American anthropologist, 1898, v. 11, p. 93.

Thompson, Gilbert. An Indian dance at Jemez, New Mexico. (Sans musique.)
American anthropologist, 1889, v. 2, p. 351—355.

Tiersot, Julien. Musical ethnography in America. (Avec musique.)
The Musician, 1907, v. 12, nos. 2—3.

Troyer, Carlos. Traditional songs of the Zunis, with English and Indian text, transcribed and harmonized. (Chansons précédées de leur description.)
Newton Center, Mass., Wa-Wan press, c. 1904, 2 v. 19, 16 p.

Voth, Henry R. The Oraibi Powanu ceremony. (Chansons des Powanu, sans musique, p. 126—154.)
Field Columbian Museum, publ. Anthropological ser. 1901, v. 3, p. [6]—158.

—— The Wa-Wan, or pipe dance of the Omahas. (Avec musique.)
Music, 1893, v. 4, p. 468—477.

Wallascheck, Richard. Musical results of the study of ethnology. Translated by A. D. Bissell [from Globus, v. 68, no. 7. Bears on music of the North American Indian].
Music, 1895—6, v. 9, p. 168—175.

Wickersham, James. The Eskimo dance house.
American antiquarian, 1902. v. 24, p. 221—223.

Woodruff, Charles E. Dances of the Hupa Indians. (Avec le chant.)
American anthropologist, 1892, v. 5, p. 53—61.

Yiogh, Frank. The drama of Hiawatha, or Nana-Bozho. As played by a band of Canadian Ojibway Indians. (Sans musique.)
Canadian magazine, 1901, v. 17, p. 207—217.

The Dunstable Inscription in London.

By
Charles Maclean.
(London.)

It has been a common-place, since modern musical historians began to write, that England had her musical Golden Age in a XVI century cathedral-music and madrigal school, rivalling the contemporary Roman school of Palestrina and Marenzio. Those now alive have seen the gradual assimilation of the fact that in the late XVII century England had one man at any rate of far-reaching intuitive gift, Henry Purcell (1658—1695), who forestalled J. S. Bach (1685—1750) and whose influence, if he had not died early, would have made the English career of Handel (1685—1759) impossible or wholly different from what it was. It has been reserved for the last 20 years to recognize that in the XV century, or what may be called the late dilucular period of modern music, England held the undoubted hegemony of musical Europe, through a set of men (see e. g. W. Barclay Squire's Notes on the "Old Hall" manucript book at Samm. II, 342, April 1901) of whom John Dunstable (d. 1453) was the culminating and reputed chief.

This is equivalent to saying that England was the pioneer of the modern musical art. Part reason was the natural aptitude of north mid-England for simple two-part singing; a style which it is probable, in spite of certain objectors, made liberal use of thirds and sixths. A still more effective reason was the character of British proselytizing Christianity. Where the fervid Eastern Church indulged in the ecstatic γλωσσολαλία, or "gift of tongues", mildly reproved by St. Paul at I Corinthians, xiv, and gradually centred its musical liturgy in the plain-chant of the clergy; the cooler extreme-western Church of Ireland, Scotland and Northumbria, gave the preference to the congregational habit, through maintanance of St. Paul's ψαλμοί, ὕμνοι and ᾠδαὶ πνευματικαί. The effect of these things in Great Britain and Ireland continued down the centuries, from Columba (521—597) onwards; cf. Zeit. X, 63, Nov. 1909.

For the extant compositions of John Dunstable, as far as yet known, see thematic list in "Dunstable and the various settings of O Rosa Bella" (Cecie Stainer) at Samm. II, 1, October 1900. For dictionary accounts, see the English National Dictionary of Biography (1888, W. Barclay Squire, who has also been very active in collecting and transcribing the remains), and Grove's Dictionary 1889 and revised 1904 (same author). For two short notices (Charles W. Pearce and W. Barclay Squire), see Zeit. V, 488, August 1904. For two specimens of the works ready to hand — modern-notation barred scores put together from the old-notation barless separate parts — see Samm. II, 1, and Grove 1904, above said.

As to the biographical material proper, the whole is comprised in one or two brief allusions by continental writers, in a guess about names, and in two epitaphs, one literary and one sepulchral, hereafter to be mentioned in detail. The resultant conclusions may be given thus: — (a) John Dunstable was not at all an uncommon name, for at least 6 have been already traced, viz. John de Dunstaple, Alderman of London in 1303, John Dun-

stable a monk of St. Albans before 1326, John Dunstable gentleman of Cambridgeshire in 1436, John Dunstable owner of the Hertfordshire manor of Broadfield in 1449, Ioannes Dunstable of the sepulchral epitaph who died in 1453, and John Dunstable a goldsmith of London in 1461. Yet looking to the strong terms of the sepulchral epitaph and the agreement of approximate dates, there can scarcely be a doubt that the John Dunstable buried in Walbrook and the John Dunstable of continental fame as a composer were one and the same person. (b) Either he or his immediate family came probably from the town Dunstable on the Hertfordshire borders of south Bedfordshire, 36 miles N. of London, where Henry I (regn. 1100—1135) had founded a Priory of Black or Austin Canons. The learned Thomas Fuller at any rate, 2 centuries later, believed this (see below). The 1904 Grove article has a theory, as if counter, that the musician was the Broadfield, Hertfordshire, manorial owner; because of the connection with the St. Albans Abbot of the literary epitaph. But one theory does not exclude the other. The parts are all adjacent, and the St. Albans Abbacy always had a strong bond with the Dunstable Priory, scarcely more than a dozen miles away. (c) It is just conceivable (see "Musical Times", Nov. 1904, page 713, Henry Davey), but not at all likely, for the quotation from Tinctoris is no correct translation or inference, that he belonged in some capacity to the Windsor Chapel Royal of Henry V or Henry VI. For particulars of the early Chapels Royal see article at Samm. X, 563, July 1909 (W. H. Grattan Flood). (d) He was more probably a priest than a layman, that being the custom of the times with English church musicians. (e) He was equally known in England as astronomer and as musician. (f) He probably travelled on the continent, to judge by the sepulchral epitaph. (g) He attained distinction in the City of London, or he would not have been buried in the crypt under the chancel of St. Stephen's, Walbrook; but where or how he prosecuted his astronomy and his music is totally unknown. (h) It is not known whether he died in 1453 an old man or a young one; the former is more probable certainly than the latter, considering his record, nevertheless it is not known why Riemann's Dictionary should give him as much as fourscore years and three.

As 1903 was the 450th anniversary of Dunstable's death, the London Section of the Incorporated Society of Musicians (Zeit. VIII, 43, Nov. 1906), conceived then the idea of setting up a mural tablet to his memory in St. Stephen's Church, with reproduction of the original and celebrated Latin "Clauditur hoc tumulo" epitaph, which was known to have been engraved on two brass-plated pavement stones in the chancel, but which certainly perished along with the whole church-structure in the Great Fire of London, 1666. Prime movers herein were William Hayman Cummings, Principal of the Guildhall School of Music, and Charles William Pearce, organist of St. Clement's, Eastcheap. The plan was carried out in 1904. When matters came to the point however, it soon transpired that the text, which had come down traditionally from book to book, was so utterly corrupt and uncertain, that a formal enquiry would be necessary before any reproduction could take place. On 17th May 1904 the Dunstable Memorial Committee asked the present writer, as a member of the Society, to examine and report. The report, which as it turned out involved considerable research, was made on 10th June 1904. It was finally acted upon in the

manner hereafter to be mentioned. The execution of the marble mural tablet and inscription was put in hand, and the unveiling ceremony took place on 8th October 1904. The Grove's Dictionary I, 743 page was already passing through the Press while this was going on. Feeling diffident about intruding matter which was mainly philological into musico-historical or musico-scientific pages, the present writer took no steps for recording here the fact that a report had been made, nor has that fact ever been mentioned in the I.M.G. pages. On further consideration, after the lapse of 5 years, it seems that any πάρεργον relating to the extraordinarily scanty biography of England's earliest great musician may have its interest on the permanent pages of history, and be not unwelcome here. There is probably no inscription, certainly none in connection with musical matters, over which there has been so much debate; a debate extending now over 300 years. The final settlement of the words is not without influence on the question of how much Dunstable was astronomer and how much he was musician. And the report itself, by coordinating the ideas, may throw a little light on the history.

Without further preface, the report of 10th June 1904 is here reproduced. It seems better not to edit it in the slightest degree, but to present it letter by letter as given to the Committee.

Note regarding the exact words of the Epitaph on John of Dunstable, which existed in the 15th to 17th centuries in the Church of St. Stephen's, Walbrook, London.

The slab-stone (brass on stone) containing this epitaph was laid down at the death of John Dunstable in 1453, forming part of the pavement of the chancel in the old church of St. Stephen's, Walbrook, destroyed in the Great Fire of London in 1666. The slab-stone is of course now non-existent, and it must be assumed that all such monuments in churches which were "destroyed" at the Great Fire disappeared there and then; a brass would melt or shrivel up, and an inscription on stone would be obliterated. Meanwhile however John Stow, London's earliest antiquarian (1525—1605), had busied himself with recording the various monuments of London, and out of his writings, or those of others who took up his work after him, the printed record of this ancient 15th century Dunstable epitaph has come down to us.

Unfortunately the pavement inscription, then nearly a century-and-a-half old, was already being rubbed out in natural course when the antiquarians first took it in hand; and moreover the circumstances under which it first got into print in 1618, and thereby the authority for its details, are decidedly obscure. When therefore it is found from internal evidence that this original version of 1618 is obviously (in the language of philology) "corrupt," indeed that as a whole it makes nonsense, it is plainly a fit subject for conjectural verbal emendation. As a matter of fact, each time that it has been reproduced since 1618, it has undergone some change; either from ignorance or perfunctoriness on the part of the editor on the one hand, or from a genuine desire to amend it on the other. In taking then the important step at the present date of putting up a memorial in the existing church of St. Stephen's, which shall band down to future posterity this ancient record of England's earliest musician, it is perforce incumbent on the Incorporated Society of Musicians to consider what version they will adopt.

And as a step preliminary to that it has been decided—indeed the matter leaves no alternative—to draw up a chronological analysis of the different records on the epitaph.

This note contains the required analysis. Such analysis has not hitherto been made, though Mr. J. F. R. Stainer last year transcribed four of the more important variants. A conclusion is come to at the end, and anyone who is impatient of detail can proceed at once thereto.

1303. In H. T. Riley's "Memorials of London" (London, Longmans, 1868), I have found at page 48, &c., the entry of a John de Dunstaple as Alderman and Chamberlain of the City of London in 1303. Apparently then the family, though no doubt from Bedfordshire (see Fuller in 1662), was connected with the City; and this will account for the later John of Dunstable now in question having a handsome slab in the chancel of one of the most important City churches.

1438. A Table of English Latitudes and Longitudes by the present John of Dunstable, dated April 1438, has been found among some Astronomical Treatises in the Bodleian, Oxford (Grove's Dict., IV, 620.

1453. John of Dunstable died on Christmas Eve 1453, and was buried in St. Stephen's Church, Walbrook, just behind the Mansion House. His monumental slab as above. An abstract of his life will be found at vol. IV, page 619 of Grove's Dictionary, or under Dunstable in the Dictionary of National Biography. His eminence will be seen from the epitaph now in question, but also from the following epitaph, quoted at page 577 of Weever's "Funerall Monument" (1631) as having been composed by John of Whethamstede, Abbot of St. Alban's:—

Musicus hic Michalus alter, novus et Ptholomaeus,
Junior ac Athlas supportans robore celos,
Pausat sub cinere; Melior vir de muliere
Nunqum natus erat; vicii quia labe carebat,
Et virtutis opes possedit unicus omnes.
Cur exoptetur, sic optandoque precetur
Perpetuis annis celebretur fama Johannis
Dunstapil; in pace requiescat et hic sine fine.

Observe that he is called a second Michael; this means hardly without a doubt Michael Constantinus Psellus (1018—c. 1080), the most accomplished and voluminous scholar of his age, the last upholder in the Byzantine empire of the ancient learning. The Abbot praises Dunstable's personal virtues, it must be admitted, rather fulsomely.

1598. In this year John Stow (1525—1605), tailor and antiquary, issued his original "Survay of London" (London, John Wolfe), pp. 483 of about what we should call a Royal duodecimo, quite a small book. Stow was very poor, and could afford no larger. It mentioned a large quantity of London church inscriptions, but gave the text of none. All he says about the Dunstable epitaph is, writing at page 180 about St. Stephen's, Walbrook: — "There be monuments in this church of . . . . John Dunstable Maister of Astronomie, and Musicke in the year 1453." Nothing more.

1603. New and slightly enlarged edition of the same (London, John Windet), pp. 579, same book size. At page 229 the same entry about Dunstable.

1605. Stow died on 5th April 1605. He had amassed manuscript notes vastly in excess of what he could afford to print, and before his death handed those relating to London to the litterateur Anthony Munday; so the latter asserts, see next entry. The fate of the majority of Stow's MS. materials left at his death is unknown.

1618. In the same book size, pp. 980 (London, George Purslow), now appeared a still further enlarged "Stow," edited posthumously by "A. M.," who from various evidences (see for instance Robert Seymour's 1834 edition, vol. I., page 322) is known to have been Anthony Munday above mentioned. Like the two previous editions of "Stow," it is in Black Letter type.

No clue survives in respect of the added matter, as to what was from Stow's papers and what from Munday's own researches. Munday leaves this obscure, and it would almost seem that he does so purposely. The 1618 title runs:—"The Survay of London, written in the yeere 1598 by John Stow; since then continued, corrected and much enlarged, with many rare and worthy Notes, &c." In his dedication to the Lord Mayor, Munday says that Stow had written his book 15 years before, and adds:—

"Since when, hee having a further purpose to encrease the same labour in much larger manner, according as the subject very necessarily required, grew weake and sickly, so that his willing endeavour was prevented by death. Much of his good mind he had formerly imparted to me, and some of his best collections lovingly delivered me, prevailing with me so farre, by his importunate perswasions, to correct what I found amisse, and to proceed in the perfecting of a worke so worthy; that being overcome by affection to him, but much more by respect and care of this Royall Citie, beeing Birth-place and breeder to us both; I undertooke (so farre as my ability would extend) to further a Booke of such needful use, and to supply it where I found anything wanting .... According to the former project presented before you, I have (to my great cost, care, and no meane labour, both of body and mind, and for the space of above twelve yeeres-done my diligent endevour, to effect the full scope of that which I had set downe to myself, for compleating the *Survey of London*, in such nature as might best be, come it, from the first Originall and Foundation, &c., &c."

In particular there is this doubt about the monumental inscriptions, of many of which the full text is now given in the 1618 edition. In favour of some of those at any rate having been transcribed and collected by Stow is the fact that he lived to 80, absorbed latterly in the one subject of the London Survey; whereas Munday had a hundred other literary occupations. In favour of Munday having collected insciptions is the following remark from Robert Seymour's history of the "Stow" editions at Book II., page 322 of the 1834 edition:—

"But in respect of his Diligence in conversing among Epitaphs, he is commended in the Epitaph upon his own Monument in Coleman Street Church.

He that hath many a Tomb-stone read,
I' th' Labour seeming more among the Dead
To Live, than with the Living; that survey'd
Astruse Antiquities, and o're them laid
Such vive and beauteous Colours with his Pen,
That spight of Time those old are new agen, &c."

Munday gives the text of the St. Stephen's Dunstable epitaph at page

425 of this 1618 edition, but for the reasons just named it is impossible to say who supplied the details. And in either case the authority for the details is dubious. If Munday obtained his version from Stow's papers, we do not know what state those were in, nor what use he made of them. If he obtained it from the slab, it is certain that the latter was more or less dilapidated; for see the 1662 Thomas Fuller record only 44 years later, and the slab had already been down for a century-and-a-half.

Neither does Munday mention the form, position or style of the inscription. But from "clauditur hoc tumulo," from his marginal note, from Fuller's "On the tombe" (see later on 1662), and from Fuller's giving a large part of it as obliterated in his time, it is to be inferred that it was a *brass on the pavement*; probably two brasses side by side, with the writing running across them. The whole inference too from the mention of a "plate," and the manner of recording this in Munday and Fuller, is that the inscription was not in the old Roman capitals, but in Black Letter (for Roman ordinary was not yet invented). As to questions of capital letters therein as initials of words, and punctuation, a certain latitude must be allowed for book transcriptions. All these matters are of course highly important in any question of conjecturally restoring a corrupt text.

Here is Munday's version of the epitaph, precisely as he has printed it as near as can be approached to the Black Letter type, and I may emphasize the point that this is the first record we possess:—

Clauditur hoc tumulo, qui coelum pectore clausit
Dunstaple I. iuris, Astrorum conscius illo
Iudice novit hiramis abscondita pandere coeli.
Hic vir erat tua laus, tua lux, tibi musica princeps,
Quique tuas dulces per mundum sperserat onus.
Anno Mil. Equater, semel L. trius iungito Christi.
Pridie natale sidus transmigrat ad astra,
Suscipiant proprium ciuem coeli sibi ciues.

(In Margin)

Two faire plated stones in the Chancell, each by other.

Notes thereon:—(*a*) I have underlined seven words and one stop, which are clearly corrupt. *Juris*, *hiramis*, *sperserat*, *onus* and *trius* are plain clerical solecisms. So too the full stop after *Christi*. *Equater* is an ignorant mistake for *Cquater* (CCCC), which is quite a common expression in 15th century epitaphs. *Natale* for the obvious *natalē* (*i. e.*, *natalem*) equally shows lack of penetration. (*b*) It is useless to give an English translation of this original record of the epitaph, for it is only the first, fourth, and eighth lines which can be translated, and the rest are jargon. (*c*) It may perhaps be surmised that Munday knew but little Latin. It is fair to him to quote the following from his second dedication to the Bishop of London:— "As for such errors as have escaped in the Impression, many of them, through the fault of not being well acquainted with my crabbed writing, more by mistaking, &c., &c." But printing oversights cannot be made responsible for a text corrupt throughout. (*d*) Note the capital A in *Astrorum*, which may or may not indicate the beginning of a sentence.

1633. In this year Anthony Munday, Humphrey Dyson, "C. I." who signs the preface and is I believe not identified, and others not named,

jointly brought out a further and again much enlarged version of "Stow." This is now in what we should call a small Crown folio, pp. 939. Publishers, Elizabeth Purslow and Nicholas Bourne. The Dunstable epitaph is at page 245, and as the folio was now in double column, the hexameters are printed in half lengths. This and all future records are in ordinary Roman type. Here is an exact reproduction:—

(In Margin)	*Clauditur hoc tumulo,*
	qui Coelum pectore clausit
Two faire	*Dunstaple I. juris*
plated stones	*Astrorum conscius illo*
in the Chancell	*Iudice novit hiramis*
each by other.	*abscondita pandere coeli.*
	Hic vir erat tua laus,
	tua lux, tua musica princeps,
	Quique tuas dulces
	per mundum sperserat onus,
	Anno Mil. Equater,
	semel L. trius jungito Christi.
	Pridie natale sidus
	transmigrat ad astra,
	Suscipiant proprium
	civem coeli sibi cives.

Note thereon:—This text is exactly the same as Munday 1618, except that in line 2, *Coelum* is given a capital C, and in line 4, someone has changed *tibi* to *tua*, (see the underlines). No sense can be made with this last, except by shifting the vocative from the abstract "Music" to some concrete "Prince"; whereby the epitaph, already burdened with a second individual or thing in the nominative, "*hiramis*," would be now burdened with a third such. In fact the whole thing is an absurdity. Yet the reading "*tua*" here introduced has stood fast down to the present day.

1662. At this stage fortunately comes in an independent witness, of much higher intellectual rank than the little knot of London antiquaries, in the person of Dr. Thomas Fuller, rector of Waltham and Prebendary of Salisbury, historian and divine (1608—1661). Samuel Coleridge Taylor admired Fuller next after Shakespeare, and said, "He was incomparably the most sensible, the least prejudiced great man, in an age that boasted of a galaxy of great men." His chief work was the "Worthies" of the different counties of England, published the year after his death; a Brief folio, or very small Crown folio.

At Bedfordshire, page 116, Fuller gives the text of the St. Stephen's epitaph (and another) on Dunstable. From (*a*) his not quoting Stow in the first, while he quotes Weever in the second; and still more particularly from (*b*) his omitting two words in line three, and the whole of lines six and seven in the first,—I think the evidence is conclusive that his version of the St. Stephen's epitaph was at first hand from the slab, though no doubt he was also aware of its having been recorded in the "Stow" books. The theory that he made these large lacunae because he could not construe Munday at those points, in other words because he found the Latin too corrupt for reproduction, will certainly not hold water. If he was shrewd enough to restore *sparserat artes* for the absurd *sperserat onus*, he could not possibly

have found any difficulty in restoring the very obvious lines six and seven about *Anno Mil. C quater, &c.*; this way of expressing dates in mediæval hexameters was, as I have said, usual; and *natalem sidus* for *natalē sidus* was a commonplace of inscriptional work. Moreover he expressly states that he presents the epitaphs "as he finds them," and he could not have said that if he had deliberately left out two-and-a-half lines of what he had in front of him. The only alternative reason for all the lacunæ (including those in line three) is that he or the person who took the rubbing off the actual slab, found the words *then obliterated past recovery.* The converse inference is equally true, that what Fuller printed, he thought was sufficiently warranted by the slab as he found it.

This evidence of Fuller is very important to anyone really anxious to trace the epitaph back, being in fact the only direct evidence of the subject extant. It has been already pointed out that Munday (1618), from whatever motive—whether from modesty, foolishness, or literary shiftiness—left the exact nature of his proceedings as Stow's literary executor or successor in a fog. He did not even give his name, the initials "A.M." alone appearing in both his editions. It is only authors writing long subsequently to him who have assumed that he collected all the inscriptions in person. This is unsatisfactory evidence on which to found knowledge involving points of detail; and, as I have said, Fuller's intervention was for the present affair fortunate. His version shows almost irrefragably the portions of the epitaph which can *not* be vitally altered in now re-constructing it, and this is a considerable point gained.

Here is the Dunstable passage exactly as printed by Thomas Fuller:—

"For this John of Dunstable was John of all Arts, as appeareth by his double Epitaph, one inscribed on his Monument, the other written on his memory. But be it premised of both, that we will not avouch the truth of the Latine, or quantity in these verses; but present them here as we find them, with all their faults, and his vertues on whom they were made.

On his tombe in Saint Stephen's, Wallbrook, London.

Clauditur hoc tumulo qui coelū pectore clausit,
Dunstable I, Juris Astrorum conscius ille,
. . . . . . novit . . . . . . abscondita pondere coeli;
Hic vir erat tua Laus, tua Lux, tua Musica Princeps
Quiq; tuas fulces per Mundū sparserat Artes,
. . . .
Suscipiant proprium Civem Coeli sibi Cives.

*Extant in Weavers Fun. Mon. pag. 577.

*The second made by John Wheathamsted, Abbot of St. Alban's.

[Here comes the "Musicus hic Michalus" epitaph; see above under 1453],

Notes thereon:—(a) Fuller's direct contributions to clearing up the epitaph consist in this. He gave *Juris* a capital letter, and took away the full stop between that and *Astrorum*, in line two; which is an improvement at any rate on the previous. He substituted *ille* for *illo*, in line two; which may or may not be right. He substituted *sparserat Artes* for *sperserat onus* in line five; undoubtedly right. On the other hand (b), he retained the impossible *tua* for *tibi*, in line four; which seems to show that he also had

Munday's 1633 before him. (*c*) There are two slips of *pondere* for *pandere*, and *fulces* for *dulces*, in line five; and the Dunstaple of all the other texts is written here Dunstable. I think these may be misprints due to the fact that the "Worthies" was published posthumously.

1666. Thirty-three years after the last edition or version of "Stow," and four years after Fuller, occurred the Great Fire of London. It is recorded in several places that St. Stephen's, Walbrook, was "destroyed" therein, (being rebuilt afterwards in 1679 by Wren, and made the handsome building which it now is). As above said the inscriptions must have quite perished.

1720. Fifty-eight years after Fuller, the Dunstable epitaph comes up again in the Rev. John Strype's new and greatly enlarged edition of "Stow," in two large vols., Crown folio. The reader will be puzzled for a moment by finding all the "Stow" entries about inscriptions in the present tense, as if they were still in the church after the Great Fire. However this must be understood only as a method of editing. They could not have been there. Strype (1643—1737) has a long account of the different editions in his Preface, and as a rule he distinguishes his own additions by the initials "J.S." in the margin.

Here is an extract from Strype's remarks in the Preface (vol. I., p. vi):—

"Stow contented himself briefly to shew the Names of Such Persons of Eminence as were buried in the several Churches, from ancient times, and the dates of their Deaths. But the Editor of his Book after him, (Munday) took the pains to collect, and set down at length the many Epitaphs, whether in Prose or Verse, engraven upon Stones or Plates of Brass, of those Memorials of the Dead; and added many more of Persons that deceased, and were interred afterwards. To which I have now added (besides many ancient ones not before inserted) a great Number more in their due Places, from thence, and so down to this Time. For which Purpose, I did myself (and sometimes in company with another worthy person Mr. J. W. using his Assistance) go from Church to Church, in London and the Suburbs, to view the Sepulchral Monuments: and took Notice with my Pen and Pencil of all that were more modern, as well as of those that were more ancient. Whereby I was enabled to correct some Errors in the Inscriptions appearing in the former Book, and to publish the many new ones .... I have also used Diligence in going myself to the Churches in London and Westminster, Southwark and the Suburbs; for the retrieving Notices of as many of the Monuments of the dead, both ancient, and even to these Times, as I could: Taking out the Accounts of them, engraven on their Brass, or Stones; especially of such, whether Men, or Women, or Children of more Note, either for Place, Quality, or Learning, &c. And withal, casting an Eye upon, and reading the Monuments, the Inscriptions whereof were entered in the former Edition, which were by this Time in many Places defaced, and not legible, so that they are preserved in the Book, tho' lost in the Monument. Tho' here I must inform the Reader, that in some of those Inscriptions, which are Latin, as they were in that Edition, were divers Blunders, either by false Latin confounding the Sense, or false Qantities in the Verses. Whereof some that were obvious, I have rectified; but others, not so easy to be set right, I have let stand as I found them; rather than setting down my own Conjectures and Fancy, to impose upon the Reader. But I must add in favour of the Prints, that the Monks, who were commonly the Framers of these Epitaphs, were but ordinarily skilled in elegant Latin, and dispensed with themselves, for the

sake of the Rhime, in less exact and true Poetry. I have been able likewise to make considerable Additions to this Branch of the Book, that concerns the Dead, and their Monuments, by the MSS. of Matthew Hutton D.D. desceased; now remaining in the Heralds Office, and by other Books there: Where are noted very many ancient Interrements, with the respective Epitaphs."

These remarks seem worth transcribing for their side-lights, and showing Strype's diligence in all editorial matters. But of course personal inspection will not have helped him in respect of the Dunstable inscription existing before the Fire. At Vol. I., book II., page 197, he records the Dunstable epitaph exactly as follows:—

	Clauditur hoc tumulo,
(In Margin)	*qui Coelum pectore clausit*
	Dunstaple I. juris,
Two faire	*Astrorum conscius, illo*
plated stones	*Judice, novit hiramis**
in the Chancell,	*abscondita pandere coeli,*
each by other.	*Hic vir erat tua laus.*
	tua lux, tua musica, Princeps,
*Qu.	*Quique suas dulces*
	per mundum sparserat artes,
	Anno Mil. C quater,
	semel L. tria jungito, Christi.
	Pridie natale sidus
	transmigrat ad astra,
	Suscipiant proprium
	civem coeli sibi cives.

Notes thereon:—(*a*) The first marginal note must be taken as merely a reproduction of the 1618 and 1633 entries, not as stating facts existing in Strype's time. (*b*) He must have had Fuller before him, as well as the Munday; see passim. (*c*) He is the first to query *hiramis*, in line three. (*d*) Accepting the 1633 Munday about *tua* in line four, and emphasising it by putting a capital P for Princeps, he puts in a *suas* of his own for *tuas* in line five, to make better sense. (*e*) He is the first to make a conjectural but correct restoration of the date-record in line six (which line it will be remembered Fuller left out as in his time obliterated). (*f*) Strype has been accused of being a meddler with texts, but on the whole this version goes the furthest to present the complete Dunstable epitaph in a reasonable form.

1734. In this year one "Robert Seymour," really John Mottley, another Londoner, brought out a new edition of "Stow," published by J. Read, London; two vols., Crown folio. At vol. I., pages 320—332, he gives a life of Stow, and history of the editions. At vol. I., page 487, he gives the Dunstable epitaph, double column, half-length lines, as follows:—

Clauditur hoc Tumulo
qui Coelum Pectore clausit
Dunstable I. juris,
Astrorum conscius, illo
Judice, novit hiramis
abscondita pandere Coeli.

Hic Vir erat tua Laus,
tua Lux, tua Musica, Princeps,
Quique suas dulces
per mundum sparserat Artes,
Anno Mil. C quater,
semel L. tria jungito, Christi.
Pridie natale sidus
transmigrat ad astra,
Suscipiant proprium
Civem Coeli sibi Cives.

Notes thereon: — (*a*) The marginal note about plated stones is now omitted. (*b*) This version simply follows Strype 1720, only adding some capitals, and substituting a comma for the full-stop after *Laus.*

1754. Another version of Strype's "Stow," by "Careful Hands." Two vols., Crown folio. At vol. I., page 515, is the Dunstable epitaph. Exactly the same as the Strype 1720, except that now, although double column, the lines are printed straight across, and that *quater* in line five is misprinted *quarter.*

1776. At vol. II., page 299 of his History of Music (London, five vols., T. Payne, 1776), Sir John Hawkins quotes the epitaph from Fuller thus:—

Clauditur hoc tumulo qui caelum pectore clausit,
Dunstable I., juris astrorum conscius ille,
. . . . . . novit . . . . . . abscondita pondere caeli;
Hic vir erat tua laus, tua lux, tua musica princeps,
Quique tuas fulces per mundum sparserat artes,
. . . . .
Suscipiant proprium civem caeli sibi cives.

1778. Charles Burney, at vol. II., page 399, of his History of Music, mentions the Dunstable epitaph, but gives no texts.

1853. The matter slumbered for the best part of a century, but in this year an edition of Hawkins was brought out by Novellos, the editor not being named. At vol. I., page 274, the Fuller record (1662) is reproduced, but filling in his lacunae with italicized words from Strype 1720. The result at lines two and three is unfortunate, as will be seen, nor has the proceding escaped the usual misprint (in this case *hieramis*), which seems to dog this epitaph:—

Clauditur hoc tumulo qui coelum pectore clausit,
Dunstable I, juris astrorum conscius ille,
Judice novit *hieramis* abscondita pandere coeli;
Hic vir erat tua laus, tua lux, tua musica princeps
Quique tuas dulces per mundum sparserat *artes*
Anno Mil. C quater, semel L. tria jungito Christi
Pridie natale sidus transmigrat ad astra
Suscipiant proprium civem coeli sibi cives.

1876. An edition in this year by W. J. Thoms (London, Chatto and Windus) of the *original* Stow 1603, collated with Stow 1598, has nothing to the present point.

1889. At vol. IV., page 621 of Grove's Dictionary (1889), the epitaph is given as follows, taken from the Munday 1633:—

Claudit hoc tumulo, qui Coelum pectore clausit
Dunstable I. juris, astrorum conscius illo[2]
Judice novit hiramis abscondita pandere coeli.
Hic vir erat tua laus, tua lux, tua musica princeps,
Quique tuas dulces[3] *per mundum sperserat*[4] *onus,*
Anno Mil. Equater, semel L. trias jungito Christi.
Pridie natale sidus transmigrat ad astra,
Suscipiant proprium civem coeli sibi cives.

[2] Fuller reads "ille." [3] "fulces" (Fuller). [4] "sparserat artes" (Fuller).

Notes thereon:—(*a*) This version is taken from Munday 1633, which is worse — owing to one material changed word — than Munday 1618. (*b*) It takes no notice of the emendations in Strype 1720. (*c*) It introduces two misprints of its own, viz., *Claudit* for *Clauditur* in line one, *trias* for *trius* in line six.

1890. Henry Morley's edition of the original Stow (London, Routledge). See 1876 above; on just the same footing. Again in 1893.

1895. Henry Davey, in his "History of English Music" (London, Curwen), page 64, quotes the epitaph exactly, notes and all, from Grove.

Knowing how extremely fortunate it would be at the present juncture if some independent record of this epitaph could be found, outside the "Stow" and Fuller range, I have looked through a great number of histories and surveys of London, likewise epitaph books; but the result is negative. There is nothing that I can find. All I have been able to do is to manipulate material already more or less known; to reproduce it exactly, comment on it and make inferences from it, and present the whole in one view so as to enable anyone else to do the same thing. Recapitulating, it comes to this:—

1453—the inscription.

1618—the first detailed record thereof by Munday, with extreme uncertainty as to his authority for the same, or as to the details of the original; version quite corrupt.

1633—Munday and others, or their printer, alter one word for worse and introduce more confusion.

1662—Prebendary Thomas Fuller gives an independent version, clearly from the original slab as it stood in his day; which, leaving out two words in one place and two lines in another, shows that these had been the first portions to become obliterated, and throws up into relief the remainder as the most certain part of the record; this testimony of Fuller's is by far the most important which we possess.

1666—the inscription perishes in the Great Fire.

1720—the Rev. J. Strype makes the to that date most plausible reconstruction of the whole epitaph.

1734 and 1754—further reproductions, not improving on Strype.

1776—Hawkins just reproduces Fuller, with his lacunae.

1853—the Novello edition of Hawkins fills in the lacunae, making a patch between Fuller and Strype which is not consequent, and introduces another misprint.

1889—Grove reproduces Munday 1633, with mention of Fuller's varia-

tions therefrom, and does not refer to Strype; two further misprints here introduced.

1895—Davey repeats Grove.

Now, turning to contemporary suggestions about the restoration of the epitaph, I come to that part of the report which I would most gladly leave to others. However my report would be useless and meaningless without it.

1903. In this year Prof. J. E. B. Mayor of Cambridge seems to have had placed before him the latest published version of the epitaph, viz. that in "Grove," IV., 621, but without the previous history. He furnished a translation, and made sundry suggestions for dealing with the corrupt text. He has since suggested that the restoration be made in Roman Capitals, that J and U be discarded in favour of I and V, and that *Coeli* be written *Caeli.* I see no reason why these last suggestions should not be adopted, especially if marble be decided upon.

1903. Mr. J. F. R. Stainer has suggested *Pridie natales Idus* for *Pridie natale sidus* hitherto appearing in all the versions in line seven. I am afraid I cannot say anything favourable on this. The Ides were the approximate bisection of the Roman month, and never had any other or general sense such as here suggested. Besides, with the omission of *sidus*, the epigraphist would lose most of the point of his little conceit in the last line. *Natalis* as a substantive is quite classical and common for a "birthday," and the conjecture to replace the corrupt text here by *natalem sidus* (the *m* having been abbreviated in the inscription, thus *natalē*) is undoubtedly the correct one. I think this conjecture emanated from Cambridge.

1904. At the beginning of this year I was in some communication with the Rector of St. Stephen's (Mr. Laffan), about restoring the corrupt text; but as I heard no more after a considerable time, and as there was a call to say something forwarding the subject in the *Organist and Choirmaster*, I addressed myself to the difficult lines one and three, and made a suggestion thereon at page six of the issue of May 15th, 1904. These lines have contained, ever since 1618 the two impossible readings of *I. juris* and *hiramis.* For the first I conjectured *Ioannes*; for the second I could offer no real gloss, and could only suggest two words *numina* and *aperti*, which would as a stop-gap arrangement make a good line and good sense, and indicate at any rate to the readers of the newspaper what were the *loci* for conjecture. I suggested in this way:—

Clauditur hoc tumulo qui coelum pectore clausit
Dunstable Ioannes. Astrorum conscius ille
Numina novit aperti abscondita pandere coeli.

May be translated:

"Is enclosed in this tomb he who enclosed Heaven in his breast, John Dunstable. The confederate of the stars, he knew how to open the heavens and lay bare its secrets."

I had not then seen any of the recent correspondence, and did not know anything of Fuller beyond what was said in the margin-notes above quoted at Grove IV, 621. The reading of the Fuller record now in the original (see 1662 above) confirms me in the presumption I then arrived at, that the

words above underlined are integral parts of the epitaph which cannot be altered, and that conjecture must be limited to finding words to precede *novit* and *abscondita* respectively. I dwell on this because it is perhaps the most important point out of the whole of my report which I have to lay before the Committee.

Nett result from *Organist and Choirmaster* of May 15th, **1904**:—The *Ioannes* is generally accepted for *I. juris.* I have no recommendation to make about my own *Numina* and *aperti*, except entirely as a pis-aller, which is not yet in question.

1904. It has just been said that *hiramis* has been an impossible reading ever since 1618. Strype in 1620 had the good sense to query it. Scansion is totally impossible. Nōvĭt hīrāmĭs ăbscōndĭtă is the only way of attempting it, and a short *a* before three consonants *bsc* is not a quantity that even a mediævalist could be credited with. In the Novello 1853 edition, even a fourth syllable was interjected, and required to be accommodated in the scansion, in the from of *hieramis.* Nor can any sense be got out of the word, even if it scanned. In recent proceedings it has been translated as "Hiram versed in star-lore"; but no editor from 1618 onwards has ever put a capital to this hieroglyphic, and why an outside person like "Hiram" should be introduced into Dunstable's epitaph has not been explained at all. I think this about "Hiram" had better be dropped entirely out of the question, as calculated perhaps to excite ridicule.

Subsequently to my offering remarks to the *Organist and Choirmaster*, and I believe in between the "making-up" and the issue of the paper on May 15th, the Rector sent in the following suggestion to cover *hiramis*, viz.

"*Astrorum conscius ille*
Indice noverat Uraniâ abdita pandere coeli")
(The circumflex is mine, to show the case).

May be translated:—

"Privy to the stars, he knew, Urania pointing the way, how to unfold the secrets of the heavens."

The Rector had told me of his conjecture of *Urania* for *hiramis*, and we had spoken about *Indice* for *Judice*; but I awaited his development of the same. It has now fallen to me to examine his line by the side of the present historical enquiry and analysis. I come to two results. First, that the conjecture of *Urania* for *hiramis* is ingenious and happy, not conflicting with any part of the history, and probably the true reading of the old Black Letter; I shall come back to this. Secondly, that the Rector's full line, or setting of the same, is an impossibility; into this, the matter being crucial, I must go at length, at the expense of being credited with self-sufficiency.

The proposed line, read in connection with the explanations which accompany it, offends in two ways; (*a*) it has no cæsura, and (*b*) it alters two words agreed on in every version of the history, substituting *noverat* for *novit*, and *abdita* for *abscondita*.

Now as to the first point, when I made a representation about it, it was replied that though the cæsura-objection would be insuperable in dealing with a classic, yet the mediæval epigraphist who could write *Mil.* for *Mille* in line six would not scruple to write a cæsura-less line. But the *Mil. C quater* is almost a stock phrase in 15th century epitaphs, as above said,

and involves no special heinousness. However I wish to go very much beyond that small argument, and point out that a cæsura-less hexameter is just as much an impossibility in mediæval as in classical times. The mediæval versifiers did lose in a great measure their sense of classical Latin syllabic quantity, and substituted (especially in proper names) the quantities given by the vernacular of their country. They did also take to harsh elisions, and thought little of hiatus. But I must protest very strongly that they never gave up cæsura, the overlap between word and foot, the main essence of the hexameter next after its dactylic quality. The principles of syllabic quantity are fluctuating, but the principles of metre are perennial. Nor had they any temptation to give up cæsura, for it is so very easy. It will be noted that the reproaches of Fuller and Strype against monkish epigraphists (1662 and 1720 above) are confined to charges of "false Latin" and "false quantities". Argument apart, I have been through the whole of Weever (1631), and have dipped into those vast collections of Latin epitaphs, Labbe's "Thesaurus Epitaphorium" (1666) and Otto Aicher's "Theatrum Funebre" (Salzburg, 1675), and other similar books; and I have not found a single instance of a cæsura-less hexameter.

As to the second point, the Rector's theory about *novit* (see his notes) is that the original epigraphist wished to have *noverat*, and as an indication therefore to the original engraver wrote *nôrat*, and the engraver not understanding this indication engraved *novit*; so that this was a mistake in the original inscription. To be blunt, this is very far-fetched indeed. The theory about *abscondita* is that he who first deciphered the inscription read *hiramis* wrongly instead of *Urania* as he should have done, and then finding that that made a short line deliberately inserted *scon* into *abdita*, and turned it into *abscondita*. But even on the supposition that one observer had done this, are we to conclude that all subsequent observers or editors failed to detect the discrepancy? How about Fuller in 1662?

The fact is that the Fuller evidence (see 1662 above, and I request careful attention to the arguments there as to its being first-hand), is fatal to the Rector's proposed line, apart from any cæsura question. Fuller, writing only just before the Fire, makes it clear that the fixed points in line three are

. . . . . . *novit* . . . . . . *abscondita pandere coeli*,

and *conjecture must work inside those limits*.

To come back however to the primary conjecture of *Urania* for *hiramis*, there is a way of introducing it without disturbing the traditional line at all. It is simply to give *Urania* the quantities of the English pronunciation, and make an elision at the end, based on English phonetic quantity, instead of the classical syllables.

The reason for the extensive changes proposed by the Rector in the traditional line three is merely to accommodate the Muse Urania with her classical quantities, oŭrănĭă. But I beg to think that our ancestors most certainly pronounced this word *not* in the classical way, but just as we do, Urāniă, or more phonetically still Urānyă; vide Shakespearian usage of such classical names passim. That gives nōvĭt Urānyă scanning naturally enough. Then as to the elision before *abscondita*; still treating the matter phonetically, the *ya* will cut off, whether in nominative or ablative, befor the *abs*. I have not made a search for similar mediæval syllabic elisions based on

vernacular phonetic quantity, which would take a very long time, but it seems only a matter of common sense. I am not contending herein for any point of my own, but am only expressing what I believe to be the sole way of saving the Rector's excellent conjecture. It is my opinion that it cannot be saved by a line which violates the elementary laws of cæsura, distorts the tradition, has to pre-suppose a blundering engraver and dishonest observers, and sets aside Fuller's direct testimony as to "what he found" just before the Fire.

Taking *Urania* phonetically with English pronunciation, and with a syllabic elision accordingly, line three will run:

Illo
Jūdĭcĕ nōvĭt Ūrān[ia] abscōndĭtă pāndĕrĕ coeli.

Having regard then to the whole of the present history and analysis, here is a summary in brief of what can be proposed to restore this ancient epitaph, which was to a great degree set right by Strype in 1720, and has gone gradually to pieces since. Taking for convenience the .atest published reference-book version of "Grove" (see 1889 above or IV., 621), as a lay-block for amend ent, then:—

Claudit (only a misprint) becomes *Clauditur.*

I. Juris, which has lasted since 1618, may become *Ioannes*, as I suggested.

Hiramis, which has lasted since 1618, but was queried by Strype, may become *Urania*, as suggested by Mr. Laffan.

Tua musica of 1633 and onwards will be restored to the *tibi musica* of 1618, by general consent.

Sperserat onus will of course be *sparserat artes*, as per Fuller's conjecture, or more probably his observation.

Equater and *trias* will be *C quater* and *tria*, as per Strype's amendment.

Christi. will have the full-stop removed.

Natale may become *natalem* (having been *natalē* in inscription) by general consent.

I believe that settles everything outstanding, and I would propose in other words to bring matters to a focus, that the restoration take the following form * written out here for ready understanding in modern fashion and with punctuation, and with a literal English translation attached:—

Clauditur hoc tumulo, qui caelum pectore clausit,
Dunstable Ioannes, astrorum conscius. Illo
Judice novit Urania abscondita pandere caeli.
Hic vir erat tua laus, tua lux, tibi, musica, princeps,
Quique duas dulces per mundum sparserat artes.
Anno Mil. C quater semel L tria jungito, Christi
Pridie natalem, sidus transmigrat ad astra.
Suscipiant proprium civem caeli sibi cives.

May be translated:—

"Is enclosed in this tomb he who enclosed Heaven in his breast, John Dunstable, the confederate of the stars. In his judgment Urania knew how to unfold the secrets of the heavens. This man was thy glory, thy light, thy chief, O Music; and one who had scattered thy sweet arts through the world. In the year

MCCCLIII, on the day before Christ's Birthday, he passes as a constellation to the stars. May the citizens of Heaven receive him as a citizen, one of themselves."

As to setting out a draft for inscriptional purposes, it would be premature to do that, until it was known whether Black Letter on brass, or Roman Capitals on marble, is going to be set up.

It this Report is approved by the Committee, it may be referred to the Rector for opinion.

C.M.

Athenæum Club, 10/6/04.

*The proposed re-construction in the body of the Report keeps the nominative at line 3 where it has always been throughout the transactions, retains *illo judice* which is the oldest tradition, and agrees with what I conclude is Prof. Mayor's instinct in the matter, since he puts a full-stop after *conscius.* It also makes much the easiest elision before *abscondita.* This version causes the minimum of disturbance with all the traditional matter, being in fact nothing but the dropping of *Ioannes* and *Urania* into the two corrupt places; and I confess I prefer it.

However, here is an alternative, taking Mr. Laffan's *Indice* and his *Urania* in the ablative. This also retains Munday's capital A in Astrorum, for whatever that may be worth:—

Clauditur hoc tumulo, qui caelum pectore clausit,
Dunstable Ioannes. Astrorum conscius ille
Indice novit Urania abscondita pandere caeli.

"Is enclosed in this tomb he who enclosed Heaven in his breast, John Dunstable. Privy to the stars, he knew, Urania pointing the way, how to unfold the secrets of the heavens."

CONTENTS.

1903. Sundry contemporary suggestions for present restoration reported on.
1904. *Ioannes* proposed for *I. Juris.*
—— The *hiramis* difficulty.
—— *Urania* proposed for *hiramis.*
—— Alterations in traditional line 3 to make room for *Urania* considered impossible.
—— Proposal to take *Urania* with English and not classical pronunciation, and so fit into existing line.
—— Summary of proposed present restoration of text.

In deference to the Rector of the parish, the Rev. Robert Stuart de Courcy Laffan, formerly Headmaster of Cheltenham College, and with the concurrence of the present writer, the Committee adopted the alternative given in the foot-note to the report marked * on page 248. After a lapse of 5 years, the present writer may be permitted to remark that he still prefers the version given in the main text; because it is much nearer to the earliest recorded version, because the whole thing runs better so, and because the elision of the circumflected ablative in "Uraniâ" is really a terrible roughness.

At a religious ceremony, and before the a representative assemblage, on 8th October 1904, the Tablet was formally presented to the church by Dr. W. H. Cummings in the following words ("Musical News", 15th October 1904, page 323):—

"It is my privilege, on behalf of the Incorporated Society of Musicians, to ask the Rector and Churchwardens of St. Stephen's to accept this memorial of one whose knowledge of the harmony of the stars, and of the music of this world, prominently excelled that of his fellows nearly 500 years ago; whose fame extended from his English birthplace to many distant climes. The Church of St. Stephen was destroyed in the great fire of 1666, and it is due to the piety of our ancestors of the seventeenth century that we are able to worship God in this beautiful temple. We alse owe a debt of gratitude to those worthies of the seventeenth century for having left to us of the twentieth century the gratifying opportunity of restoring the memorial and inscription of John Dunstable."

The inscription then stands thus:—

CLAUDITUR. HOC. TUMULO.
QUI. CAELUM. PECTORE. CLAUSIT.
DUNSTABLE. IOANNES.
ASTRORUM. CONSCIUS. ILLE.
INDICE. NOVIT. URANIA.
ABSCONDITA. PANDERE. CAELI.
HIC. VIR. ERAT. TUA. LAUS.
TUA. LUX. TIBI. MUSICA. PRINCEPS.
QUIQUE. TUAS. DULCES.
PER. MUNDUM. SPARSERAT. ARTES.
ANNO. MIL. C. QUATER.
SEMEL. L. TRIA. JUNGITO. CHRISTI.
PRIDIE. NATALEM. SIDUS.
TRANSMIGRAT. AD. ASTRA.
SUSCIPIANT. PROPRIUM.
CIVEM. CAELI. SIBI. CIVES.

The Memorial of John Dunstable perished in the destruction of the Church of S. Stephen by the Great Fire, 1666.

Restored by the Incorporated Society of Musicians (London Section), 1904.

Notes on the History of the Pontifical Singers.

By

† Hugh Alexander Douglas.

(Rome.)

I.

Early days of Christianity.

"And after they had sung an hymn, they went out into the Mount of Olives."

There is no doubt that before the advent of Christianity the Jewish functions, both public and private, were accompanied by psalms and hymns: and our Lord living under the Jewish law followed the usages of the Synagogue and thereby set an example of worship to the first Christians, an example so closely followed that the psalms at least have been preserved almost intact in the services of the Christian Church to the present day. S. John Chrysostom (87th homily on the gospel of S. Matthew) says, speaking of our Lord, and referring to the hymn after the last supper, "He sung an hymn in order to teach us to do likewise."

S. Augustine (Epist. 55 ad 19 c. 18 ad Jan. vol. 2), speaking of the singing of psalms and hymns, says "We have documents and examples from our Lord himself, and from the Apostles."

At the 4th Council of Toledo the fathers expressed themselves as follows: "We have an example of singing hymns from the Saviour and the Apostles, for S. Matthew the Evangelist bears witness that Christ sung a hymn, saying "And after they had sung an hymn they went out into the Mount of Olives."

Although in singing this hymn, which is said to have been the grand "Alleluia" (Psalms 113 to 117 [English version 114 to 118]) after supper, our Lord and his disciples were only following a usual practice of the Jews, yet at the same time by so doing they formed what might be described as the first Christian choir, the forerunner of the choir whose history I am about to endeavour to trace.

That after the death of Christ the custom of singing psalms and hymns was continued by his followers, we have ample testimony, more especially in the epistles of S. Paul. S. James also says in his epistle (ch. 5 v. 13) "Is any among you afflicted, let him pray. Is any merry, let him sing psalms."

In the Acts of the Apostles (ch. 16 c. 25) we read that SS. Paul and Silas at midnight "prayed, and sang praises unto God: and the prisoners heard them."

There are also numerous accounts by early writers, both Christian and pagan, testifying to the practices of the early church in this matter.

Dionysius the Areopagite[1]), who lived in the time of the Apostles, when writing about the rites and ceremonies of the Holy offices, describes how the Bishop, or chief of the assembly, commenced the sacred melody of the psalms, which was taken up by the whole of the clergy.

1) De Eccl. Hierar. c. 3 para 2.

Pliny Proconsul! of Bythinia, writing to the Emperor Trajan about the Christians, says "They are accustomed on a certain day to assemble before dawn, and to sing songs to Christ as to God" [1]). S. Justin Martyr describes the wonderful order that prevailed at the Christian meetings, in which, he says, they sang the psalms "as learnt from the Apostles."

Not only in the religious meetings, but in the fields and villages were to be heard the sacred songs adopted by the new faith: and S. Jerome, speaking of his province [2]), says "Except for psalms and hymns all is silence. Wherever you turn, the plougher guiding the plough sings "Alleluia"; the perspiring reaper gives himself to psalmody; and the vinedresser, while trimming his vine, sings something "Davidical."

S. Basil the Great, S. Augustine, S. Isidore of Seville, S. John Chrysostom, S. Ignatius, and a host of others, all bear witness to the musical character of the early Christian worship: and when, about 50 years after Christ, the city of Rome abounded with Christians, the psalms of David, and the sacred hymns were to be heard at all their meetings, whether in the house of Pudentius, or later on in the catacombs, or after the liberation of the church under Constantine in the magnificient churches and basilicas to which the worship was then transferred.

Not only was the use of the psalms continued by the first Christians but also the mode of reciting them. They would adopt a plain recitation broken here and there by simple cadences to indicate the punctuation and and convey the sense of the words. This mode of reciting the psalms was simple and easy, and only required an ordinary voice and very little study.

At first, when the congregations and places of meeting were small, these recitations were made by one chanter, the Hebrews following the use of the temple, while the Greeks and Romans adopted their own musical systems which were more adapted to their individual languages.

The chief of the assembly—usually the oldest or most important member —took the place of the Khasan of the synagogue and recited the psalms, lessons &c. to which the people, who had no books, responded by short exclamations as a sort of ratification of what had already been recited. S. Jerome (praef. in epist. ad Galat.) says that "the Amens resounded like thunder from heaven". The lessons, instructions and prayers were said without inflections, and the hymns, which to judge from their versification were probably set to pagan melodies [3]), were sung by the whole assembly.

After some time the congregations learnt to join in some of the psalms "by echo", that is by repeating the verse already sung by the leader; but to do this it was necessary to hear distinctly. As however the congregations increased, the people experienced more and more difficulty in hearing, and responding to what was recited by the reader, who being one of the senior members of the assembly was probably advanced in age, and possessed of anything but a strong voice, and it soon became necessary to appoint younger men to officiate.

As there was at first considerable difficulty in finding suitable men, a knowledge of the psalter being required as well as a good voice, this office was not restricted, as that of the reader had been, to those in Holy orders,

1) Apolog. 1 ad Anton. para 67.
2) Lit. 2 Epist. 8 int. select.
3) Burney Vol. II, p. 30.

and the new leaders were not even required to be ordained to minor orders: a simple benediction by a priest being sufficient. The words of the benediction are interesting, as being the same as those used on similar occasions at th epresent date. "Vide ut quod ore cantas corde credas, et quod corde credis operibus comprobes", (See that what you sing with your mouth you believe in your heart, and what you believe in your heart you prove with your works—or as is more usually said "you show forth in your lives").

Later on the people commenced to receive some instruction in singing and were encouraged to take the part in the services, and Eusebius, when describing the churches in the time of Constantine, says there was a place for those who sung psalms; youths and virgins, young men and old [1]).

This singing by the laity was probably encouraged in order to keep them interested, and prevent them from talking during the service; but as time went on the singing got rough and discordant, and those who did not know the words would in order to hide their ignorance sing the first words that occurred to them [2]). So it became necessary in the year 364 for the XV. Council of Laodicæa to check these and other similar abuses by decreeing that no one should be allowed to sing in the churches except "those who were appointed to stand at the desks and sing from the Choral books (membranis), and who were to be ordained and called Cantori Canonici (Singers registered in the Canon or Catalogue of the church which they served [3]).

II.

Origin of Papal Singers.

That regular singers existed in some churches before AD. 364 is evident from the decree just quoted. The first body of singers before this date of which there is any authentic record is that mentioned by Pietro Bishop of Ovieto, as having been founded by S. Sylvester (AD. 314—336). He says that about that time, when the churches had increased in number, they had not all clerics or monks to celebrate the offices, and as the priests and deacons had to occupy themselves more and more with their respective duties it was impossible for them to attend to the musical parts of the services, and consequently many churches found themselves without singers. In order to remedy this inconvenience S. Sylvester instituted a choir which should be available for service at any church not provided with singers for the principal feasts, and processions connected with that church, and for the stations when the church was visited by the Pope himself.

S. Cornelius (251—252) in a letter to Fabio Antiocheno (Eusebius Storia Ecclesiastica lib. 6 cap. 35), and Anastasius the librarian, both mention the existence in the time of S. Fabian (236—251) of 7 Subdeacons called "Cantori Regionarii". These subdeacons however, although called "Cantori", do not appear to have taken any part in the musical portions of the services, and when Cardinal Baronius in his Historia Eccles. mentions them as forming part of the 21 Subdeacons existing in AD. 1057 he says their duties were to read epistles and lessons in the churches in the 7 Regions of Rome when visited by the Pope on the occasion of the stations &c.; the other 14 subdeacons being 7 Palatini who read the epistles at the Lateran

1) Burney, Vol. II, p. 3.
2) Baini, Life of Palestrina, Vol. I, p. 160.
3) Garnelli, Lettere Ecclesiastiche, Vol. I, p. 110.

where the mass was celebrated daily by one of the Suburban Bishops, and the 7 Papal Singers called the Schola Cantorum—which seems to have been established by S. Hilary (461—467) about 130 years after the death of S. Sylvester.

At this time the Popes having no private chapels (as in later days) used to hold a service—or station—at a different church every day: as however the functions when the Pope was present differed considerably both in music and ritual from those in ordinary use, there was at times some difficulty in providing for them and S. Hilary in order to meet the musical difficulty formed a body of singers consisting of 7 Subdeacons under a Prelate called the Primicerius whose duty was to follow the Pope wherever he officiated. This was called the Schola Cantorum, and may fairly be assumed, with the support of many early writers, to have been the origin of the Papal Singers, who, with the exception of a slight break when the Papal Court was at Avignon in the 14th century have served the Popes ever since.

S. Gregory I is often credited with the formation of the Schola Cantorum, but there seems little doubt that when he was elected to the Pontificate in AD. 590, this company of singers was firmly established. In many of the ordinary churches however the regular singers had more or less disappeared, and the musical parts of the services were again being performed by the priests and deacons in charge, who should have been attending to their own duties of administering the Sacraments, visiting the sick &c. S. Gregory was highly incensed at this, and on the occasion of the "Concilium Romanum" held in AD. 595 a decree was issued, which, after censuring the ministers of the church for spending too much time on the cultivation of their voices to the detriment of their other duties such as preaching, the distribution of alms &c., directs that the deacons are to sing nothing in church except the gospel and that the rest of the musical part of the service is to be performed by subdeacons, or by clerks in minor orders.

At that time there were in Rome two seminaries for youths who were studying for the ministry;, one had been in existence for a long time, and the other was conducted by the Fathers of the Benedictine monastery of Monte Cassino, who after the destruction of their monastery by the Lombards in AD. 580 had come to Rome, and placed themselves under the protection of S. Pelagius, the predecessor of S. Gregory. As it was absolutely necessary, on account of there being no books, that those intended for the ministry should at least learn the psalter by heart with the music—(no [1]) one could be ordained priest until he had complied with this order)—it was to these seminaries that S. Gregory first turned for a supply of efficient singers. He also established and endowed two orphanages, or according to John the Deacon—who wrote his life about AD. 880—one orphanage with two houses, one near the Lateran at S. Stefano Rotondo and the other near the steps of the Basilica of S. Peter for the instruction of youths for the ministry, and for the supply of singers to the Papal Choir (Schola Cantorum) the members of which under the direction of the Primicerius probably instructed the youths in singing, and although these youths were not available for membership of the choir until they were in Subdeacons' orders yet it appears that those under instruction in singing accompanied their instructors to the various functions, and sat near them not so much for the purpose

1) Council of Toledo X. 26.

of assisting at the service, as in order to accustom themselves to the duties they might be called on to perform.

The dubious meaning of the word "schola", coupled with the fact that the youths accompanied their instructors to the Divine offices, has caused a confusion between the clerical Seminary and the Papal choir (Schola Cantorum), which has given the erroneous impression that the latter was instituted by S. Gregory himself, whereas when he was elected to the Pontificate it had been in existence for 130 years and was already on a firm basis. That S. Gregory appointed singers to the Basilicas is not improbable; in fact Onophrius Panvini Veronensis (in opere di Prestantia Bas. Vat. MS. in Arch. Bas. Vat. Lib. 3 cap. 28) states that he appointed 3 singers with a Primicerius who should continually serve at the altar of S. Peter's. The Primicerius dressed in a Cope, with his wand (virga) in his hand, to stand before the altar with his three companions. He also mentions the establishment of 4 singers at S. Paolo, the same at S. Maria Maggiore and at S. Lorenzo outside the walls.

The description of the orphanage given by John the deacon has been copied almost verbatim by the majority of later writers; the following is from Pietro Alfieri's "Saggio Storico" &c. Rome 1835.

"The head of the seminary (educandato) was a Prelate who was called Primicerius of the singers, and this was considered a great dignity in Rome; for the Primicerius was the head and the director of all the clergy. The office of the youths was to assist those already nominated cantors in the psalmody, as is now the case, and they were called Paraphonisti or Salmisti. The most capable singers among these were promoted to have charge of the sepulchres of the Apostles and were called "*Cubicularii*", an office instituted in early days by S. Leo I (440—461). This appears clearly from a statute concerning the seminary in *Liturgia Romana* p. 141—Primum in quacumque schola &c. When the youths were grown up they were ordained Subdeacons and were then available for appointment to the company of singers who served the Pope at the solemn masses, the stations, the processions, and the principal festivals of the city, and these were always seven in number and were obliged to be subdeacons."

After the death of S. Gregory, 12 March 605, the interest in the seminary seems to have slackened: it was revived however during the Pontificate of S. Vitalian (657—672) (Ciaccon in Vita Vitaliani Papae), and again by S. Leo II. (682—684) and by Sergius II. (844—847) (who having been an orphan of both parents at a tender age was educated here), and also by John VIII. (872—882) in whose day according to John the deacon—who wrote about that time—it regained all its former prestige, and was as important as in the days of its founder S. Gregory the Great.

To have been educated in this orphanage, and to have distinguished onesself for piety or application to ones studies, was a great assistance to ecclesiastical advancement; in fact many of the pupils attained to the high rank of Cardinal, and not a few of them even reached the Pontificate. Among the latter may be mentioned S. Sergius I. AD. 687. S. Gregory II. AD. 715. Stephen II. (called III.) AD. 752. S. Paul I. AD. 757. S. Leo III. AD. 795. Stephen IV. (called V.) AD. 816 (these two last joined the orphanage at a very tender age). S. Paschal I. AD. 817. Sergius II. AD. 844. S. Leo IV. AD. 847. S. Benedict III. AD. 855. Adrian II. AD. 867. And many others, mentioned by Anastasius the librarian and other writers.

Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist.

Von

Hugo Leichtentritt.

(Berlin.)

Es gibt wenige ältere Meister, die in gleichem Maße die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, wie Claudio Monteverdi. Seit man im 19. Jahrhundert anfing, sich ernsthaft mit der Geschichte der musikalischen Kunst abzugeben, hatte der Name Monteverdi eine Art magischer Anziehungskraft für die Schriftsteller. Padre Martini war vielleicht der erste, der auf Monteverdi hinwies [1]. In Deutschland hat C. v. Winterfeld [2] sich als erster nachhaltig mit Monteverdi beschäftigt, es folgten Ambros [3], Vogel, Kretzschmar, Rolland, Quittard, H. Goldschmidt, A. Heuß, H. Leichtentritt. Merkwürdig ist es nun, daß mit Ausnahme von Padre Martini alle diese Schriftsteller immer nur von Monteverdi als Meister des neuen Stils berichteten, sich für seine Opern, seine Behandlung des Rezitativs, des Generalbasses, der begleitenden Instrumente, des Orchesters interessierten, daß aber niemand auch nur einen Versuch gemacht hat, Monteverdi als Meister des Madrigals gebührend zu würdigen. Und doch hat der Meister ein paar Hundert Madrigale hinterlassen, nicht weniger als acht Bücher, und doch galt er zu Lebzeiten als einer der größten Madrigalisten. Diese Vernachlässigung mag zwei Ursachen haben: einmal waren keine Partituren der Madrigale zur Verfügung, und dann schien nach stillschweigender Übereinkunft die Ansicht vorherrschend zu sein, Monteverdi als großer Dramatiker könne wohl nur ein mittelmäßiger Lyriker gewesen sein. Ambros hat dieses Vorurteil am schärfsten in Worte gefaßt, wenn er sagt:

»Die Madrigale, die Kirchenstücke, — so Treffliches sie enthalten — sind es doch kaum, welche Monteverdi unsterblich gemacht haben würden, er ist es als dramatischer Komponist geworden.« (S. 552.)

Diese Worte verdienen gerade gegenwärtig eine erneute genaue Nachprüfung; je nach dem Standpunkt des Beurteilers werden sie Zustimmung oder Ablehnung erfahren. Alles kommt darauf an, was man unter »unsterblich« in der Kunst versteht. Wenn Ambros sagen will, daß Monteverdi unsterblich geworden ist dadurch, daß er dem Rade des musikalischen Fortschritts tüchtig in die Speichen gegriffen hat, daß er der Musik neue Grundlagen, neue Ziele gegeben hat, so kann über das Richtige dieser Ansicht kein Zweifel bestehen. Monteverdi hat hier die Art von Unsterblichkeit gewonnen, die großen Neuerern, Umwälzern in der Kunst gewöhnlich zufällt. Die Anregung, die er gab, ist von unermeßlichem Einfluß gewesen auf die spätere Kunstentfaltung. Aber von den Werken, die er in seiner neuen Art geschrieben hat, kann man nicht sagen, sie seien im eigentlichen Sinne des Wortes unsterblich. Keine einzige der Opern Monteverdi's wäre gegen-

1) In seinem *Saggio fondamentale di contrappunto*, Bologna 1774.

2) K. v. Winterfeld: Gabrieli und sein Zeitalter.

3) Die genaueren Nachweise über alle die genannten neueren Arbeiten siehe in dem Kapitel »Claudio Monteverdi und seine Schule« in meiner kürzlich erschienenen Bearbeitung des 4. Bandes von Ambros' Musikgeschichte.

wärtig auf dem Theater möglich, trotz der Fülle genialer Einfälle in jeder einzelnen. Unsterblich im eigentlichen Sinne ist ein Kunstwerk, das eine in seiner Gattung höchstmögliche Vollendung bietet. Für unsterblich in diesem Sinne halte ich, im Gegensatz zu Ambros, viele der Monteverdi'schen Madrigale. Es gibt darunter Dutzende, die jetzt noch bei gutem Vortrag das hellste, reinste Entzücken des kunstverständigen Hörers erwecken. Als Madrigalist ist Monteverdi eben ein Vollender, ähnlich wie Bach in der Suite, der Fuge, Beethoven in der Sonate; als Opernkomponist ist er ein Bahnbrecher. Die Historie wird auch dem Opernkomponisten Monteverdi Unsterblichkeit zugestehen müssen, die lebendige Kunstübung wird sich an die Madrigale halten müssen.

Diese Madrigale sind das Vollendetste, was Monteverdi überhaupt geschaffen hat. Sie bedeuten aber auch einen Gipfelpunkt der Gattung »Madrigal« und gehören zu dem Allerschönsten, was die Weltliteratur in der Gesangsmusik überhaupt besitzt. Die folgende Untersuchung soll die Belege für diese Ansicht im einzelnen darbieten.

Die Geschichte des Madrigals zu schreiben, bleibt eine der reizvollsten Aufgaben, die ein Schriftsteller der gegenwärtigen oder der folgenden Generation sich stellen kann. Ist sie auch noch nicht gelöst, so ist es dennoch schon jetzt möglich, in großen Zügen ein einigermaßen zuverlässiges Bild vom Werdegang des Madrigals sich zu machen. Hier kommt nur die Zeit der Hochblüte in Betracht, etwa 1580—1610. Die wichtigsten Madrigalisten dieser Zeit sind etwa Giov. Gabrieli, Orlando di Lasso, Palestrina, Marenzio, Gesualdo principe di Venosa, Monteverdi, um nur die wirklich bedeutenden Persönlichkeiten zu nennen, die ein eigenes Gesicht auch im Madrigal haben. Von diesen Meistern neigt Palestrina am meisten zu der älteren Art, was die Technik angeht — der künstlerische Wert seiner Madrigale steht auf einem anderen Blatt; er hat wenig Chromatik, legt das Hauptgewicht mehr auf feine Linienführung als frappierende Koloristik, hat wenig Berührung mit der volkstümlichen Kanzonette, Villanella, geringe dramatische Neigung. Einen Übergang von älterer zu neuerer Madrigaltechnik zeigen Lasso und Gabrieli, mit vollen Segeln schiffen Marenzio und Venosa im neuen Fahrwasser. Die letztgenannten beiden Meister haben zweifellos dem jungen Monterverdi die bedeutendste Anregung gegeben, dazu möchte von älteren Meistern vielleicht noch Ciprian de Rore kommen.

Monteverdi beginnt als Jüngling von 17 Jahren mit einem Buche gegenwärtig verschollener vierstimmiger *Madrigali spirituali* (1583); die darauf folgenden dreistimmigen *Canzonette* v. J. 1584 sind mir unbekannt. Dagegen standen mir die sämtlichen fünf Bücher fünfstimmiger Madrigale zur Verfügung in der sehr sorgfältigen, durchaus zuverlässigen handschriftlichen Partitur, die E. Vogel in jahrelanger Arbeit zusammengestellt hat. Diese kostbare Handschrift, jetzt in der Peters'schen Bibliothek in Leipzig befindlich, ist die Quelle der folgenden Untersuchung [1]. Auch ein paar Neudrucke kommen in Betracht, als wichtigster die Auswahl von zwölf Madrigalen Monteverdi's, die ich für die Edition Peters soeben fertiggestellt habe, außerdem eine Reihe hier und da verstreuter Stücke, auf die an gehöriger Stelle wird hinzuweisen sein. Es kam mir hier darauf an, jedes einzelne Stück kurz zu charakterisieren, wo es nötig erschien, einige breitere Ausführungen zu machen.

---

1) Der Peters'schen Bibliothek bin ich für gütige Überlassung dieser Partitur zu großem Danke verpflichtet.

Das *Libro primo*, im Jahre 1587 bei Gardano in Venedig erschienen, ist dem Grafen Marco Verità gewidmet, einem Gönner Monteverdi's. Es enthält 22 Stücke. Alle sind auffallend kurz, erinnern an Kanzonettentechnik sowohl durch ihre Kürze wie auch durch die häufig angewendete, wohl der Kanzonette entlehnte Form mit wiederholtem Schlußabschnitt. Ciprian de Rore möchte als Vorbild des jungen Monteverdi hier vielleicht am ehesten in Frage kommen. Chromatik in Ciprian's Sinne wird hier reichlich und sehr wirksam verwendet. Nichtsdestoweniger kommt Monteverdi's Eigenart schon sehr klar zum Durchbruch. Man betrachte die Madrigale *Ch'ami la vita mia* und *A che tormi il ben mio* der Peters'schen Neuausgabe, Nr. 1 und 3 dieses Buches: es sind erstaunlich reife, echte Kunstwerke des zwanzigjährigen Jünglings. Sie sind typisch für die Art der Madrigale dieses Bandes, sowohl in Ausdrucksweise wie in Form und polyphoner Technik.

Nr. 1. *Ch'ami la vita mia.* Bald zu Beginn in der Tenorstimme ein Undecimensprung:
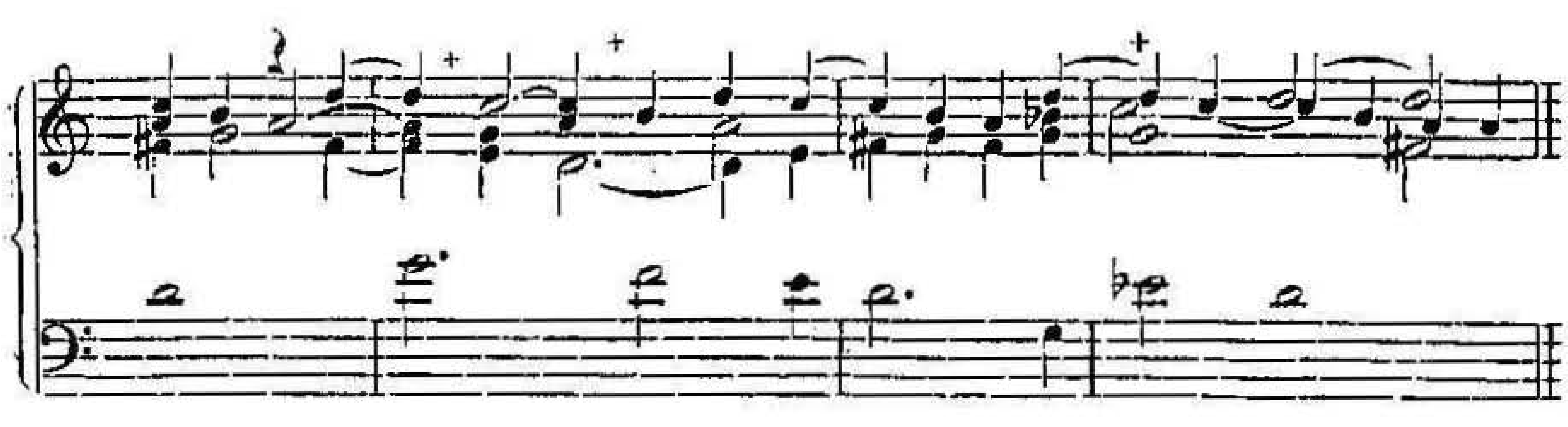


Solche große Sprünge kommen in Monteverdi's Madrigalen ziemlich häufig vor; sie bilden fast schon ein charakteristisches Zeichen seiner Stimmführung. Der Ausführung stellen sich an solchen Stellen bisweilen Schwierigkeiten entgegen. Große Wirkung zieht der Komponist hier an vielen Stellen aus dem schmachtenden Klang des übermäßigen Dreiklanges in der Sextlage:



ähnlich an mehreren Stellen. Die glühende Färbung, die durch derartige harmonische Wirkungen erreicht wird, ist ein Kennzeichen Monteverdi'scher Kunst. Schon in diesen ersten Madrigalen des 22jährigen jungen Mannes ist die intensive Leidenschaftlichkeit deutlich erkennbar, die seine Musik auszeichnet.

Nr. 3. *A che tormi il ben mio* wirkt mit denselben harmonischen Mitteln, wie Nr. 1. Es zeigt außerdem noch eine Lieblingsmanier der Monteverdischen Technik, die Häufung von Vorhaltswirkungen zum Zweck scharfer Dissonanz, einen Effekt, den Monteverdi zwar von früheren schon übernommen, aber doch eigentümlich ausgebildet hat.
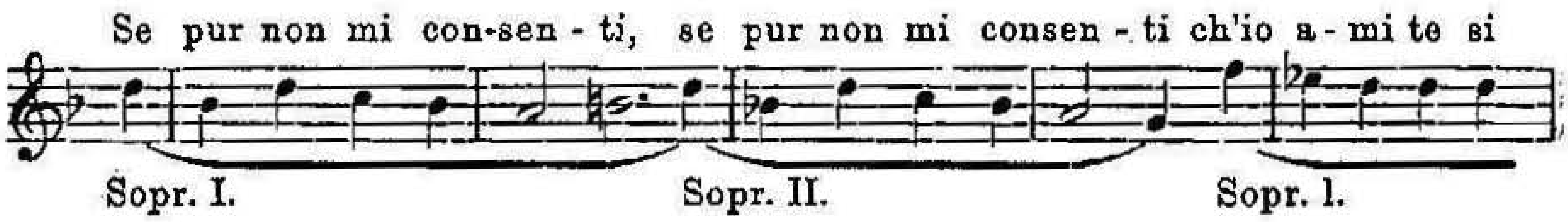


Das Zusammentreffen von Vorhaltsnote und Auflösung in verschiedenen Stimmen (bei den mit × bezeichneten Stellen) gehört zu den Herbheiten, die Monteverdi liebt. Der Verletzung dieser von den Theoretikern des 19. Jahrhunderts noch hochgehaltenen Regel verdankt Monteverdi manche packende Wirkung. Man darf das obenstehende Beispiel natürlich nicht nach dem Klang auf dem Klavier beurteilen.
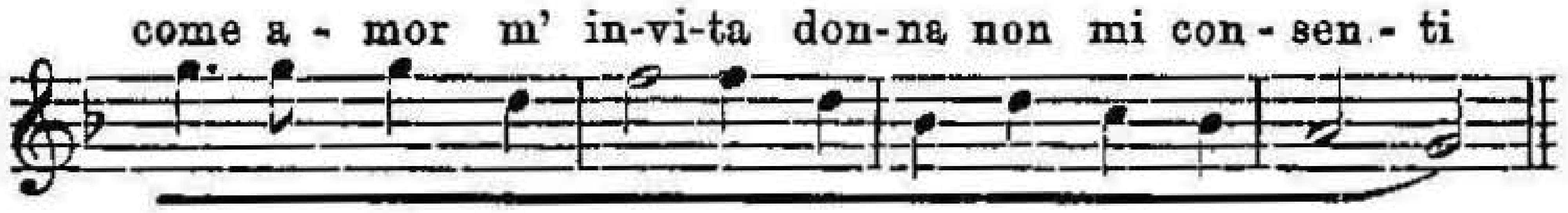
Kurze Bemerkungen über die anderen Madrigale mögen hier folgen.

Nr. 2. *Se per havermi oimè donato* und Nr. 4 *Amor per tua mercè* sind mit den schon genannten Stücken nahe verwandt.

Nr. 5. *Baci soavi e care* ist von besonders schöner Klangwirkung. Angemerkt zu werden verdient der übrigens schon von den Zeiten der Niederländer her traditionelle Gebrauch des Chroma *es*, um einen milden reichen Klang zu erzielen; bei Worten wie *soave* und *dolce* wirkt der plötzliche Eintritt des *es* tonmalerisch¹). Hier käme besonders die Stelle *o che dolce morire* in Betracht, in der zweiten Hälfte.

Nr. 6. *Se pur non mi consenti* zeigt interessante Vermischung des Kanzonetten- und des eigentlichen Madrigalstils. Die Motive sind unverfälscht kanzonettartig, die Verarbeitung ist verwickelt polyphon. Reizend in der Melodie der Anfang:





Dieser Ton bleibt auch allen folgenden Motiven des kleinen Stückes gewahrt.
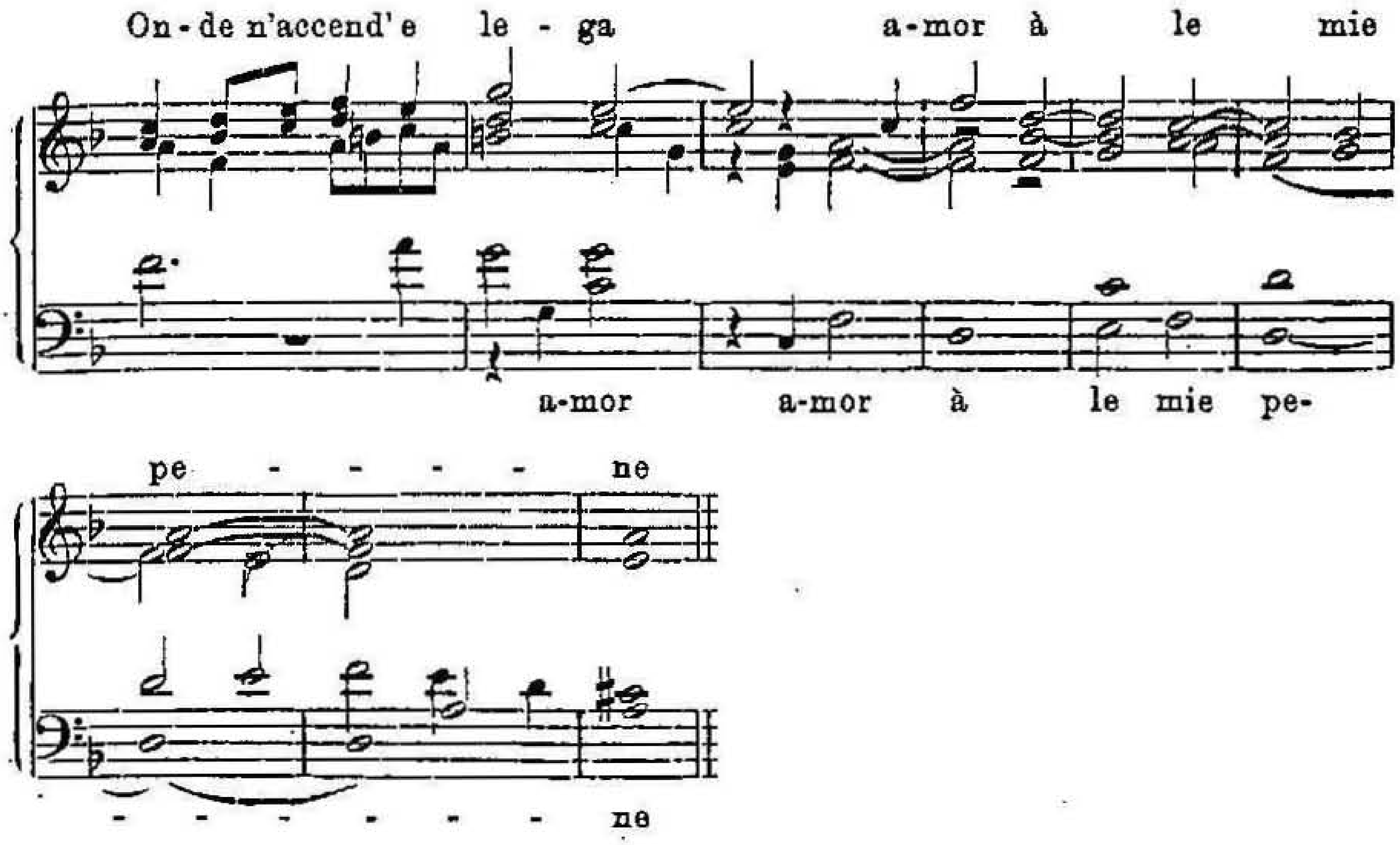
Nr. 7. *Filli cara ed amata* fast ganz homophon gehalten, noch mehr kanzonettenartig. In der Melodik kaum minder reizvoll als das vorhergehende Stück.

Nr. 8. *Poi che del mio dolore* greift wieder auf den Ton der ersten Stücke zurück. Etwas schwächer.

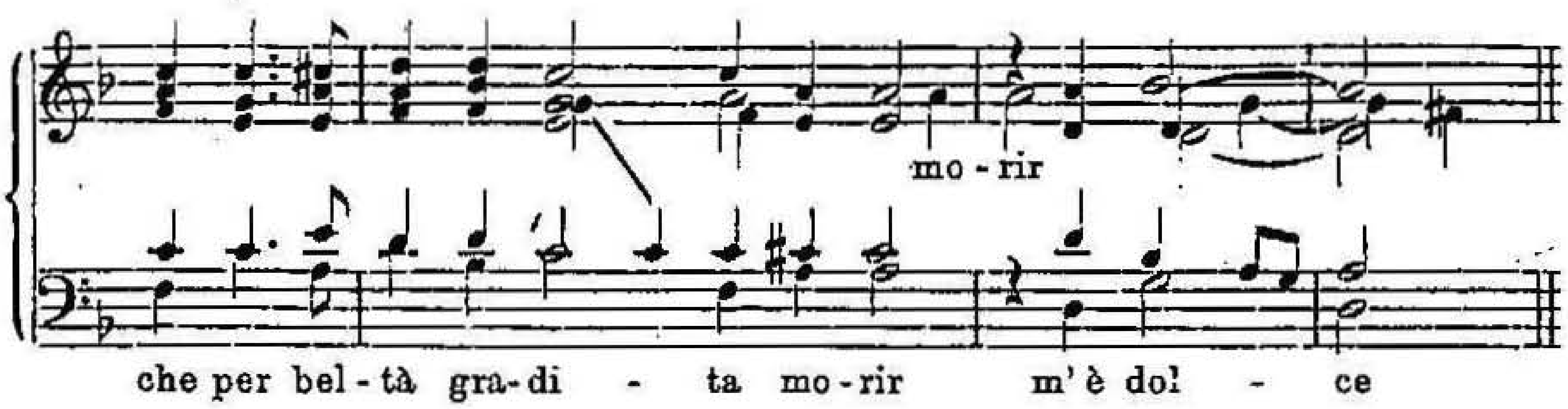
Nr. 9, 10, 11. *Fu mia la pastorella, Almo divino raggio, All'hora i pastor tutti dal Tebro* zusammengehörig. Ein dreiteiliges Frühlingslied. Besonders der dritte Teil sehr schwungvoll, in Rhythmen gut gesteigert.

Nr. 12 *Se nel partir* und Nr. 13 *Tra mille fiamme* zeigen an einigen Stellen die Anfänge einer für den späteren Monteverdi charakteristischen Schreibweise, die Doppelvorhaltwirkungen in mehreren Stimmen zugleich. So heißt es z. B. in Nr. 13:

1) Vgl. hierzu H. Leichtentritt, Gesch. d. Motette, Index unter Chromatik, traditioneller Gebrauch des *es, as*.

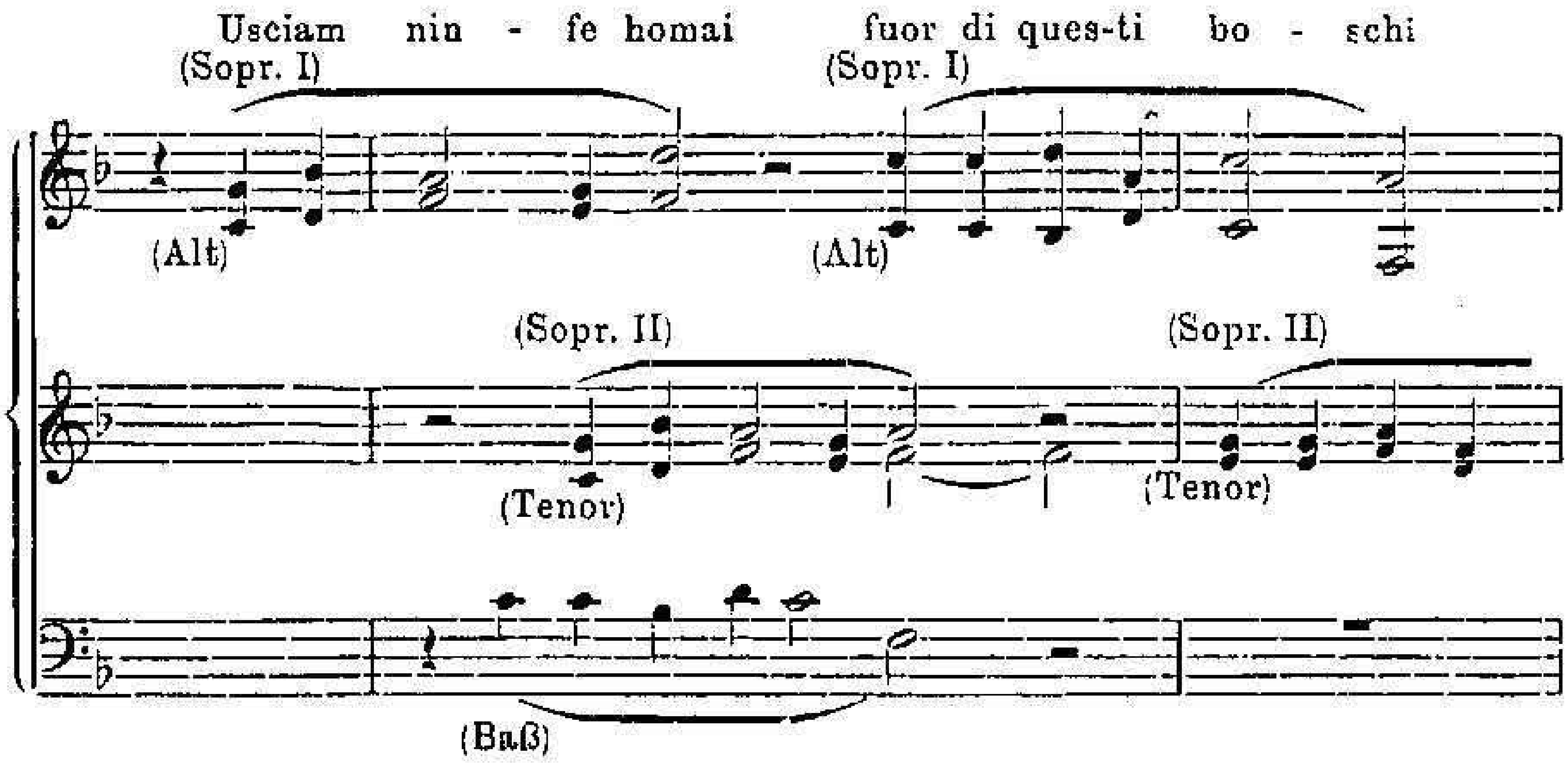


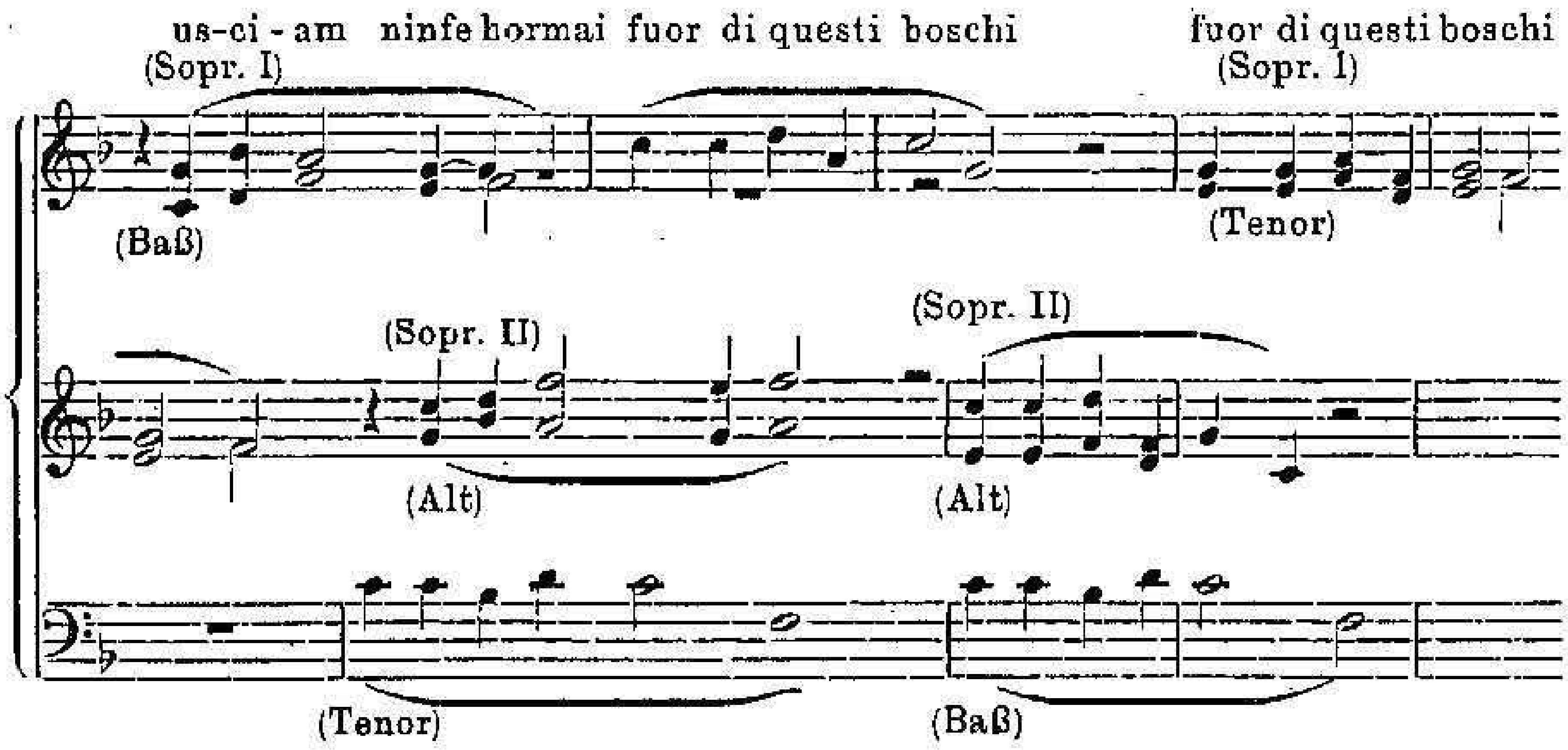
Dieses Stück ist überhaupt eines der vorzüglicheren des Bandes. Auf eine »herrliche dramatische Wirkung« darin macht Vogel aufmerksam, die Pause an der folgenden Stelle: Etwas Verzücktes im Ausdruck kommt gerade durch die Pause hinein.



Nr. 12 bleibt hinter diesem Madrigal etwas zurück. Beide Stücke weisen übrigens wiederum Wiederholung des Schlußabschnitts auf.

Dagegen ist Nr. 14 *Usciam ninfe hormai di questi boschi* eines der vorzüglichsten Stücke des Bandes. Der erste Abschnitt zeigt eine Merkwürdigkeit der venezianischen Satztechnik, die gerade in den Kanzonetten häufig ist. Die beiden Oberstimmen greifen mit echoartigen Nachahmungen ineinander ein; zudem sind noch immer je zwei Stimmen zusammengekoppelt. Um dies Verfahren klar zu machen, sei der Anfang hier mitgeteilt, so geschrieben, daß die zusammengekoppelten Stimmen immer zusammenstehen. Ein Raffinement der Satztechnik besteht bei Monteverdi darin, daß bei den Koppelungen die Stimmen oft wechseln, so daß z. B. einmal Sopran mit Alt verbunden ist, dann Sopran mit Tenor oder mit Baß. Die hier im Baß notierte, dreimal wiederholte Phrase läßt Monteverdi von Baß, Tenor und wiederum Baß singen, außerdem erklingt sie noch einmal im Alt:





Man kann diese Technik etwa in den Haßler'schen Kanzonetten bequem studieren, die neuerdings von Rud. Schwartz in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern herausgegeben worden sind. Haßler hatte sie in Venedig erlernt und zeigte seine Bekanntschaft mit ihr in seinem ersten Werk, eben jenen Kanzonetten.

Nr. 16. *La vaga pastorella*, eines der anmutigsten Stücke des Bandes, mit pathetischem Schluß, der aus Vorhaltswirkungen ausdrucksvolle, herbe Klänge zieht.

Nr. 17 *Amor s'il tuo ferire* und Nr. 18 *Donna s'io miro* sind kürzere Stücke von gutem Mittelmaß.

Nr. 19, 20, 21 gehören textlich zusammen; ein Dialog zwischen einem Liebespaar. Das erste Stück *Ardo si, ma non t'amo* ist die Absage des Liebhabers an seine ungetreue Liebste. Das folgende Stück, die »riposta« des Mädchens, zahlt ihm mit gleicher Münze heim. Schließlich folgt die »contra riposta« *Arsi e alsi a mia voglia*. Von dramatischer Auffassung jedoch keine Spur. Es sind eben drei gut gemachte Madrigale, deren Musik
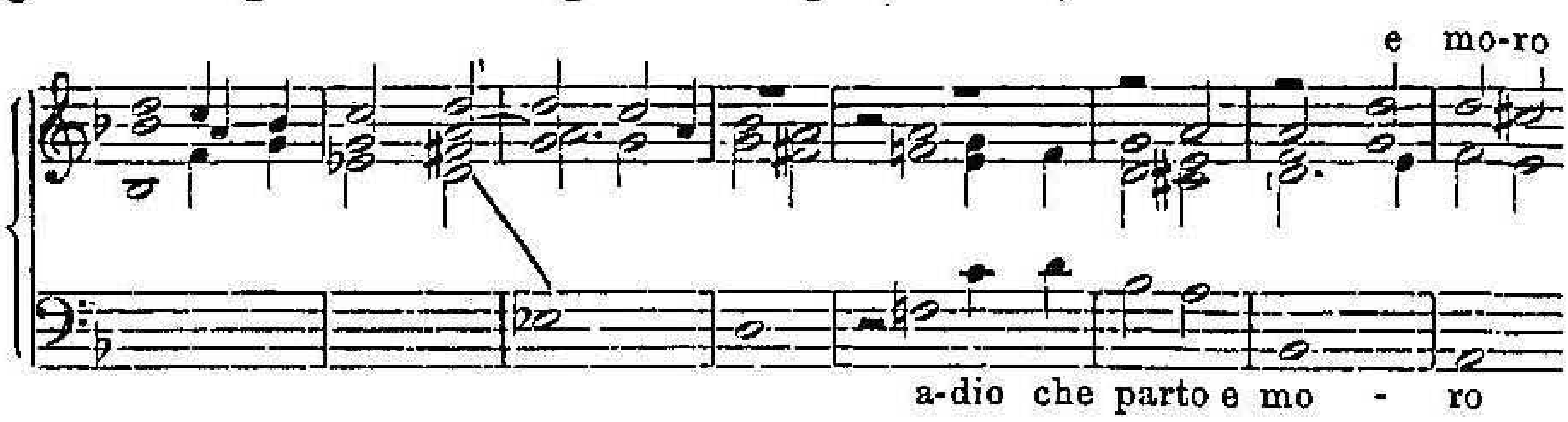
wenig mit dem Text zu tun hat. Auch klanglich sind die Reden der beiden Personen gar nicht voneinander merklich unterschieden.

Das erste Madrigalbuch, obschon eine frühe Jugendarbeit Monteverdi's, mußte im Jahre 1607 und dann noch einmal 1622 neu aufgelegt werden, hatte also einen beträchtlichen Erfolg.

Auch das zweite Buch, zuerst 1590 bei Gardano erschienen, hatte den gleichen Erfolg; in den nämlichen Jahren 1607 und 1622 erlebte es Neuauflagen. Dies will immerhin viel bedeuten in einer Zeit, die sich mit wahrer Wonne dem mit Instrumenten begleiteten monodischen Stil in die Arme geworfen hatte. Monteverdi's Erstlingswerke sind nach dieser Richtung hin durchaus nicht zeitgemäß, konnten also nur kraft des ihnen innewohnenden musikalischen Wertes wirken.

Das zweite Buch trägt eine Widmung an einen Mailänder Kunstfreund Jacomi Ricardi, der den jungen Meister kurz zuvor gastlich aufgenommen hatte. Den Inhalt bilden 21 Stücke. Durchgehends sind die Madrigale dieses Bandes länger, weniger kanzonettenartig, als die des ersten Bandes.

Nr. 1 *Non si levava ancor l'alba novella* und Nr. 2 *E dicea l'una*, textlich zusammengehörig [1]). Zwei Liebende treffen sich im Freien, ganz früh bei Morgengrauen, sie nehmen Abschied von einander. In der Gestaltung ist Nr. 1 bemerkenswert wegen des da capo. Der ganze erste Teil des Madrigals kehrt mit interessanten Varianten am Schluß zu anderem Text wieder. Diese dem dreiteiligen Lied nahe verwandte Form findet sich schon vor Monteverdi bisweilen in der Motette, etwa in Lasso's *Domine in auxilium meum* (Nr. 168 des magnum opus), in Gallus' *Vae nobis quia peccavimus*, in Banchieri's *Velociter exaudi me*. Die Ähnlichkeit mit der da capo-Arie wird noch auffälliger durch die Varianten im dritten Teil, die auf größere Klangfülle, Steigerung hinzielen. Der musikalische Wert beider Stücke ist bedeutend. Im ersten ist besonders auffallend der wirkungsvolle Höhepunkt in der Mitte, bei den Worten: »divise il novo raggio«, die prachtvollen, breiten Akkordreihen unmittelbar darauf bei »e i dolci piantè, nel accoglienz' estreme«. Noch wertvoller ist die seconda parte: »*E dicea l'una*«. Die besonders ausdrucksvollen Stellen jagen einander hier. Es seien nur erwähnt das zarte »anime adio« zu Anfang, das noch viel intensivere »*adio*« kurz vor dem Schluß, mit seinen ausdrucksreichen großen Septimensprüngen (dergleichen mag für Artusi ungeheuerlich gewesen sein):



Es ist eine Stelle, die übrigens ebenso gut bei Marenzio und Venosa stehen könnte. Welchem von den drei Meistern solche koloristische Kadenzbehandlung eigentlich ureigentümlich ist, kann nach der heutigen Kenntnis der Madrigalliteratur noch nicht sicher entschieden werden. Ich neige dazu, in
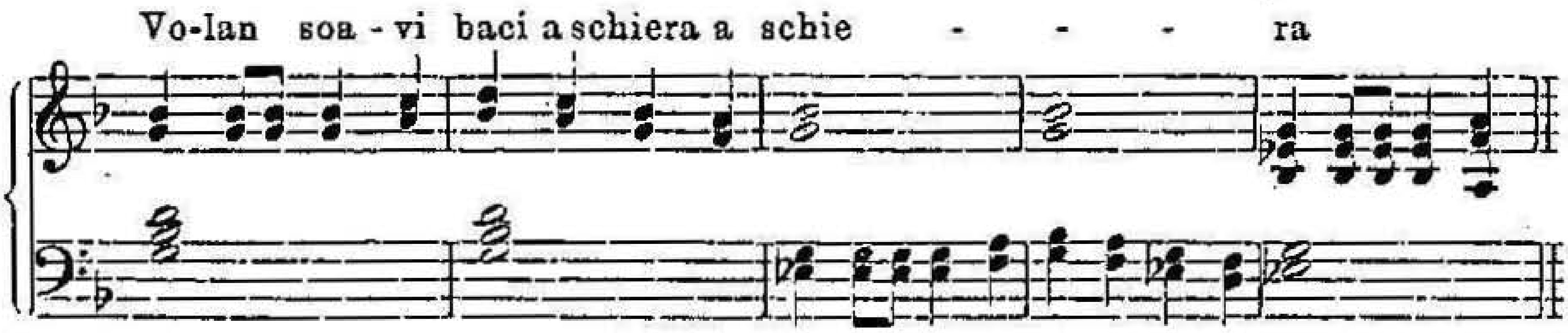
1) Nr. 3 und 4 der neuen Peters'schen Ausgabe.

Marenzio den eigentlichen Erfinder derartiger Wirkungen zu sehen. Zweifellos Monteverdi'sches Eigengewächs ist der Schluß dieses Madrigals, die breite Akkordreihe, deren schmelzende, zart leuchtende Färbung auf Doppelvorhalten und den daraus entstehenden Dissonanzen beruht.
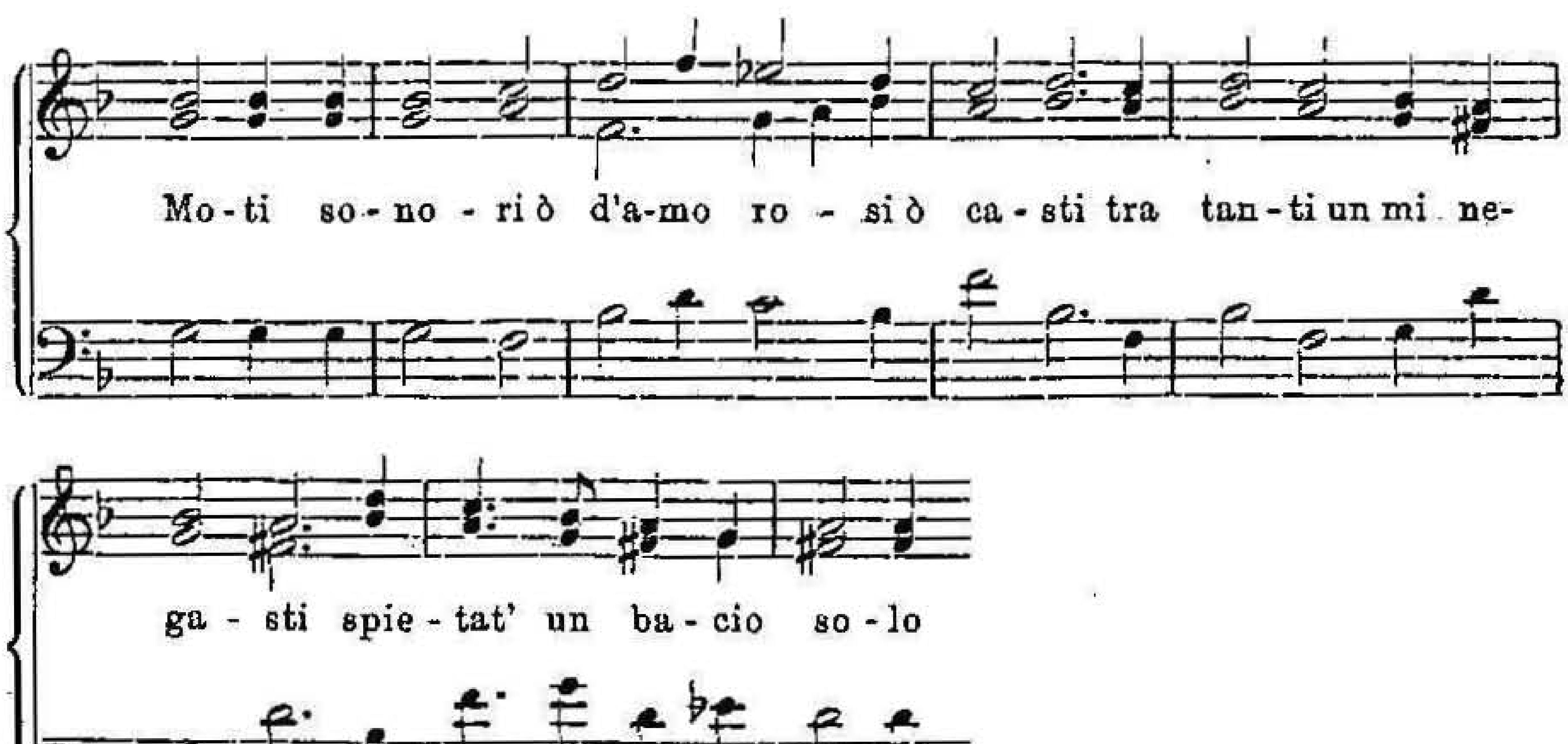
Nr. 3 *Bevea Fillide mia* ohne Vorzüge besonderer Art. Viel bemerkenswerter ist

Nr. 4 *Dolcissimi legami di parole amorosi* wegen des schönen milden Klanges und der durchgeführten Tonmalerei. Die Vorstellung der »dolcissime legami« und der »catene«, von denen späterhin die Rede ist, hat auf das musikalische Motiv eingewirkt. Bindungen und Vorhalte, in sehr reizvoller Weise hartnäckig durchgeführt, geben hier wirklich das Bild von Ketten.

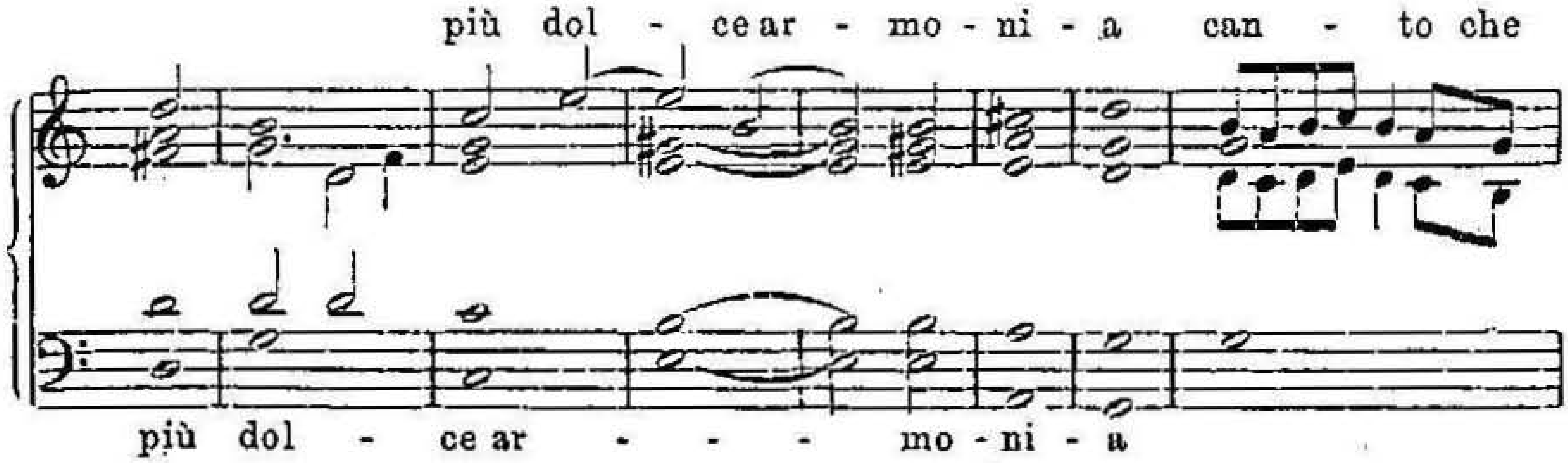
Nr. 5 *Non giacinti ò narcissi*, eines der anmutigsten, liebenswürdigsten, zartesten Stücke dieses Bandes, von sehr feiner Detailarbeit. Die Durchführung der plastischen, klaren, knappen Motive zeigt eine ungewöhnliche Meisterschaft; auch klanglich von hohem Reiz. Diesem Stück verwandt ist Nr. 6 *Intorno a due vermiglie e vaghe labre.* In beiden Stücken ist typisch für die Technik dieser Madrigalgattung das Gegenüberstellen von Haltenoten und einem scharf deklamierten Motiv. So heißt es z. B. in Nr. 6:
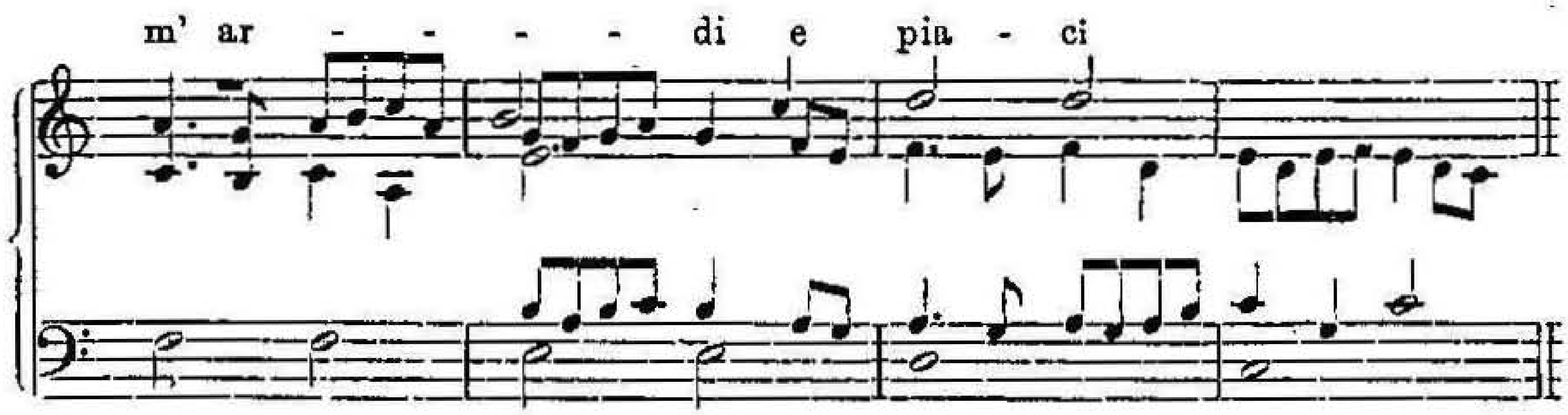


Es finden sich hier auch schon jene prachtvollen dreistimmigen, homophonen Zwischensätze, die für Monteverdi's Madrigalstil so bezeichnend sind. An solchen Stellen zeigt sich der Melodiker Monteverdi später oft von seiner glänzendsten Seite. Ein Beispiel aus Nr. 13 stehe hier. Derartig breite melodische Ergüsse liebt übrigens auch Marenzio sehr:



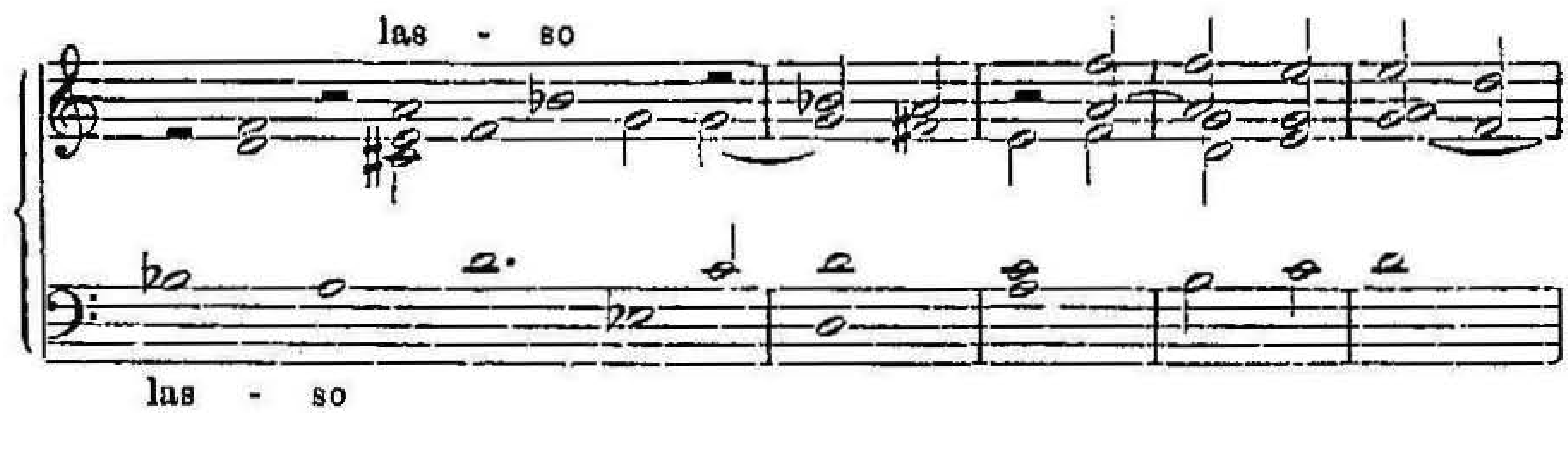
Auch Nr. 7 *Non son in queste rive fiori cosi vermiglie* und Nr. 8 *Tutte le bocche belle* sind nahe miteinander verwandt. In Nr. 7 wird reichlicher Gebrauch gemacht von den traditionellen Tonmalereien auf »*aure*«, »*canto*«; die »*più dolce armonia*« in der Mitte wird durch einen plötzlichen Übergang von *C*dur nach *E*dur markiert. Die ganze Stelle ist für Monteverdi charakteristisch, auch für die Parallelquinten auf absteigendem diatonischen Baß hat er bisweilen besondere Vorliebe:
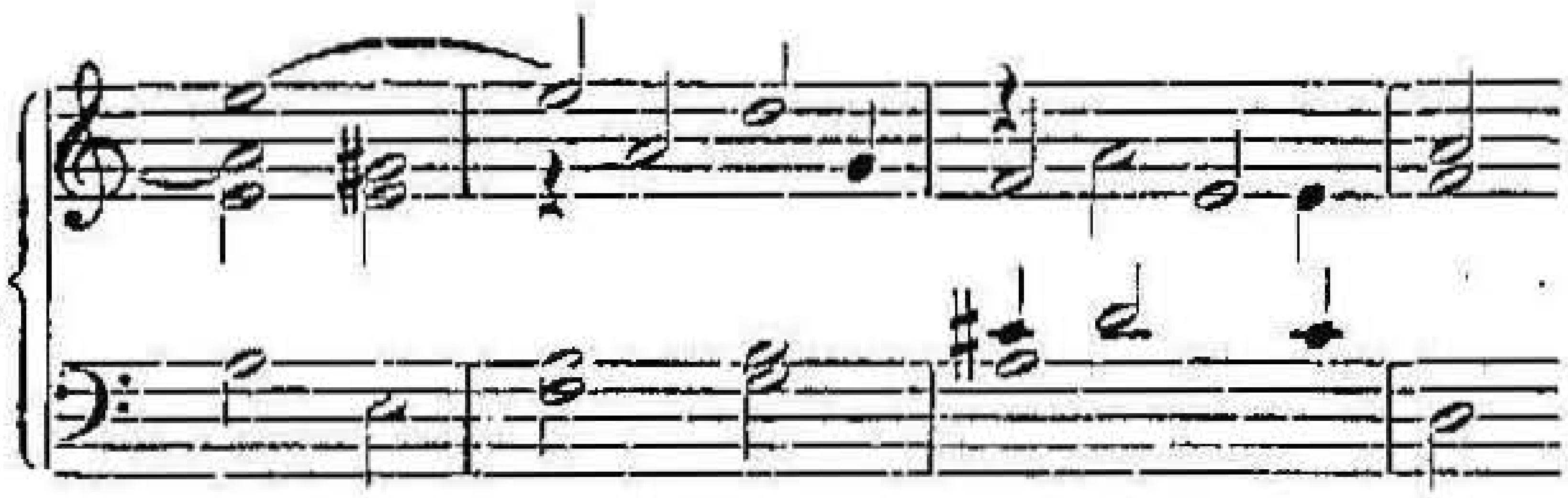




In ruhigen, breiten Flächen baut sich Nr. 9 auf, *Donna nel mio ritorno*, in dieser Hinsicht sehr verschieden von den auf Kanzonettenmelodik zurückgreifenden Stücken mit ihrer scharfen, raschen Deklamation, die Monteverdi sonst bevorzugt. Das ungemein schöne Stück hält sich mehr an die ältere Madrigaltechnik, in der Art der Stimmverflechtung sowohl, wie in den melodischen Konturen.

Es folgt eine Reihe von sehr wertvollen Stücken. Nr. 10 *Quell'ombr'esser vorei* im feinsten Madrigalstil, voll von ausgesuchten Schönheiten der Stimmverflechtung und der Klangfarbe. In der Mitte bei der Stelle »*lasso ben negl'affanni*« die gewählten Harmoniefolgen, die man bei den italienischen Madrigalisten so oft gerade auf das Wort *lasso* findet:
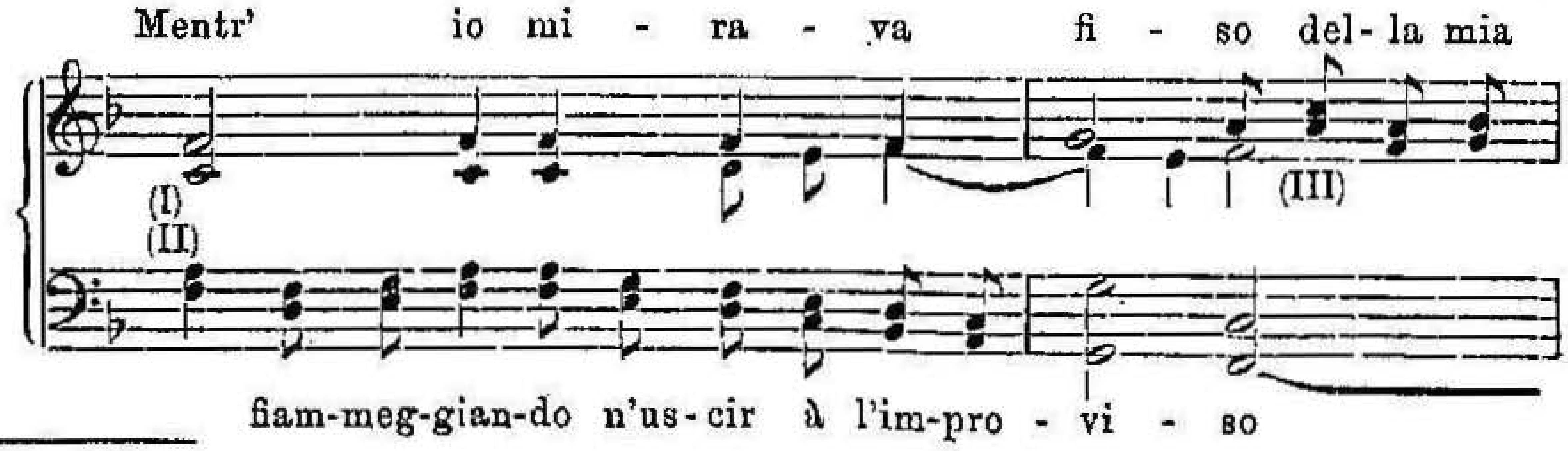




Nr. 11 *S'andasse amor a caccia*[1]) ist ein Meisterstück schelmischen Humors und graziöser Laune. Stilistisch schließt es sich an die französischen chansons etwa der Jannequin, Orlando di Lasso an. Wie in der lustigen französischen chanson ist auch hier das parlando, das rasche Deklamieren ein Hauptmittel der künstlerischen Wirkung. In der feinen Verkettung der Stimmen, dem eleganten Wurf der Linien nimmt es dieses Stück mit den besten niederländischen und französischen Mustern auf.

Nr. 12 *Mentre io mirava fiso* wiederum entzückend graziös und leicht. Die zwei Sprühteufelchen, die den Augen der Geliebten entspringen, ziehen tausend Flammenkreise, jagen einander in munterem Scherz: dieses Bild des Textes ist meisterhaft in Musik übersetzt. Der Text lautet:
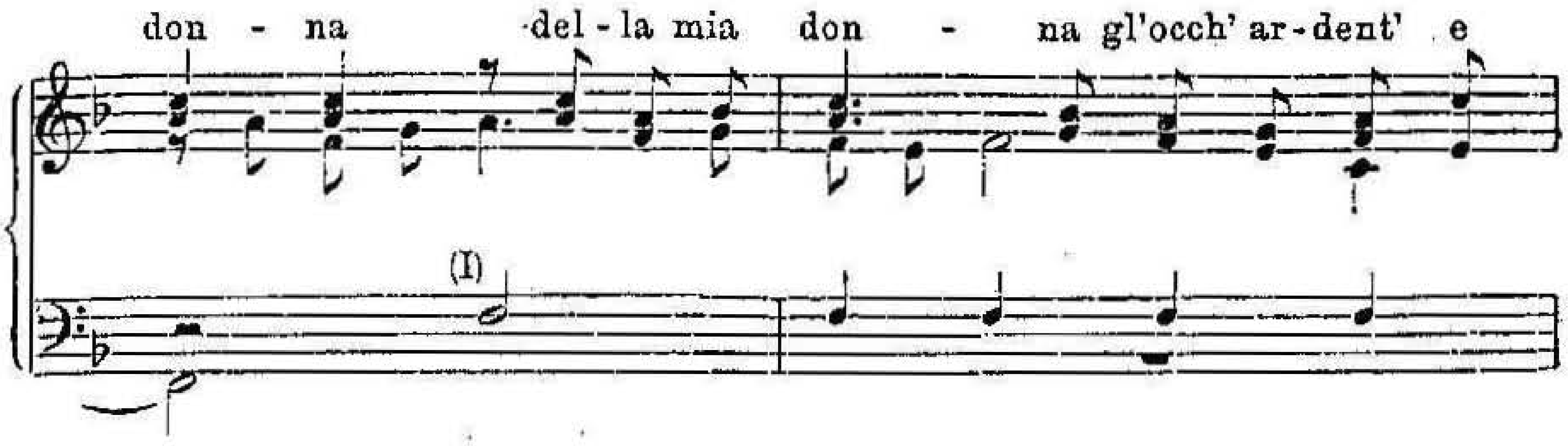
Mentr'io mirava fiso della mia donna gl'occhi ardenti e belli
Due vaghe spiritelli fiammeggiando n'uscir à l'improviso
E leggiadrett'e snelli facendo mille scherzi e mille giri
Mille fughe d'intorno e mille aguati dentro al seno adorno
Mi trassero dal cor mille sospir,
Onde con dolc'e amorosi lai pietà gridai.
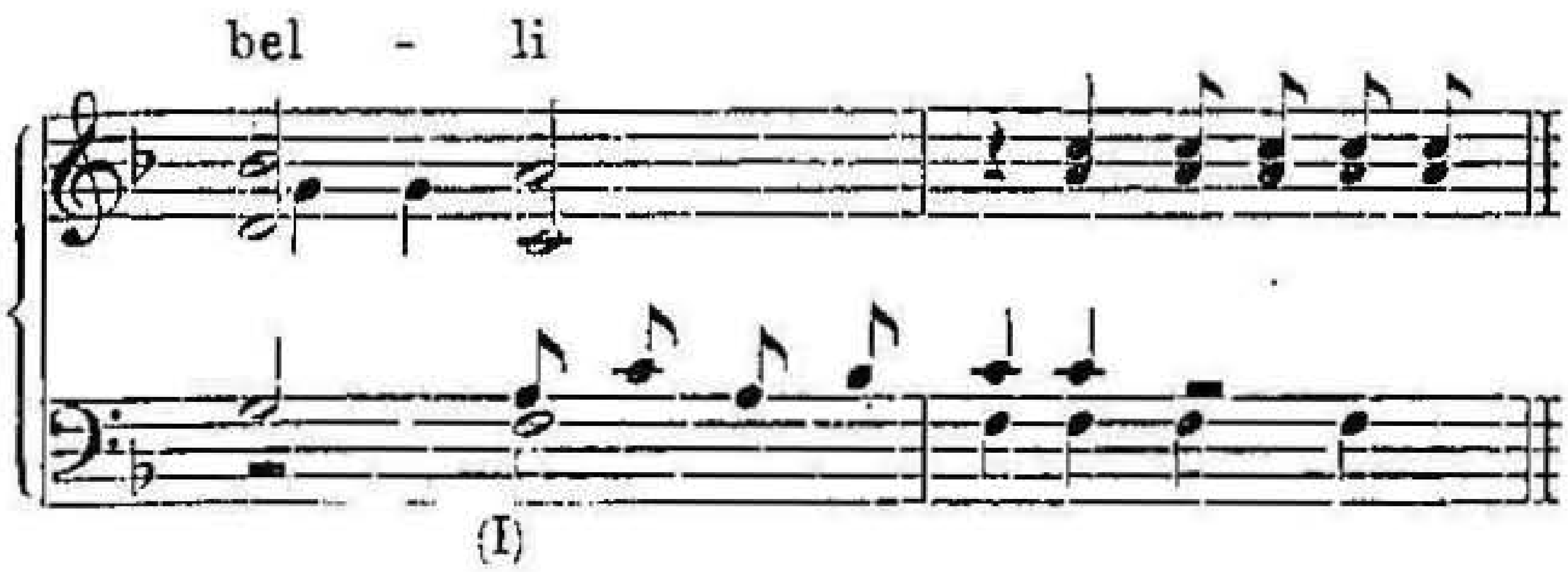
Die Gegenüberstellung eines raschen parlando in mehreren Stimmen gegen ein ruhig gehaltenes Motiv bildet ein Hauptmittel der Schreibart dieses Stückes, ein Verfahren, das für die Madrigaltechnik der Zeit um und nach 1600 überhaupt typisch ist. Auch Heinrich Schütz, der in seiner Kirchenmusik geradenwegs von dieser madrigalischen Technik herkommt, verwendet es ausgiebig. Zwei Beispiele aus Monteverdi's Madrigal mögen zur Veranschaulichung dienen: Beispiel a) zeigt unter I, II, III die kontrastierenden Motive. In Beispiel b) beachte man den in langen Noten absteigenden Baß gegen die einander gleichsam haschenden Oberstimmen, übersehe auch nicht die Paralleloktav- und quintreihen, die Monteverdi in derartigen Sequenzen besonders liebt. Schon früher ist auf diese Eigentümlichkeit hingewiesen worden. Sie ist vielleicht aus der Villanella in das Madrigal übernommen worden. Man vergleiche z. B. die (in Eitner's Publikationen) leicht zugänglichen Tricinia des J. Regnart »nach Art der welschen Villanellen« vom J. 1572 mit ihren häufigen Parallelquintfolgen.
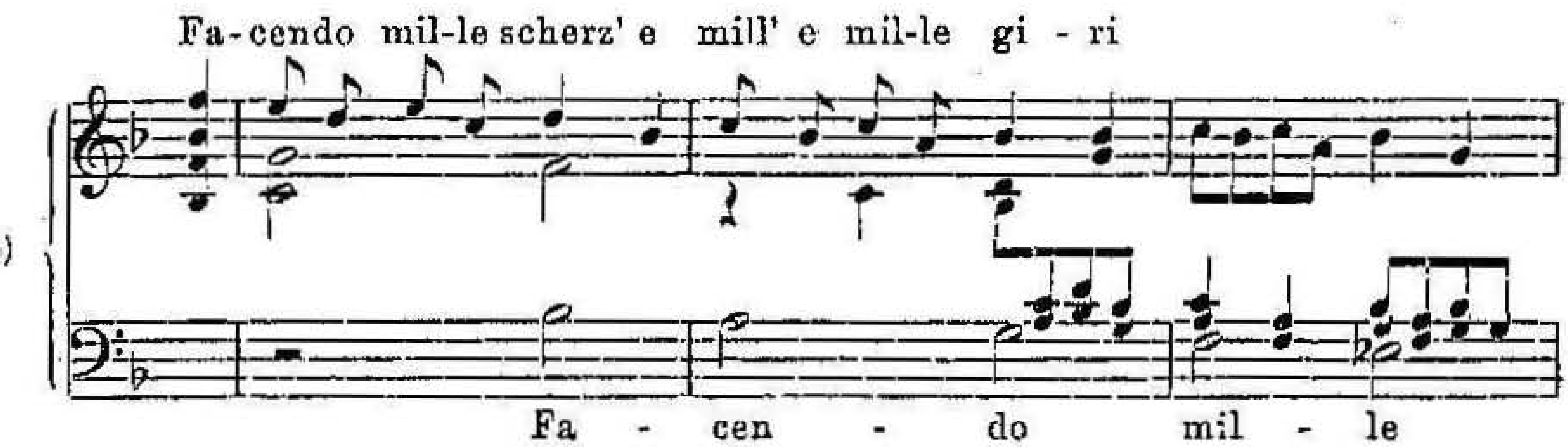
a)
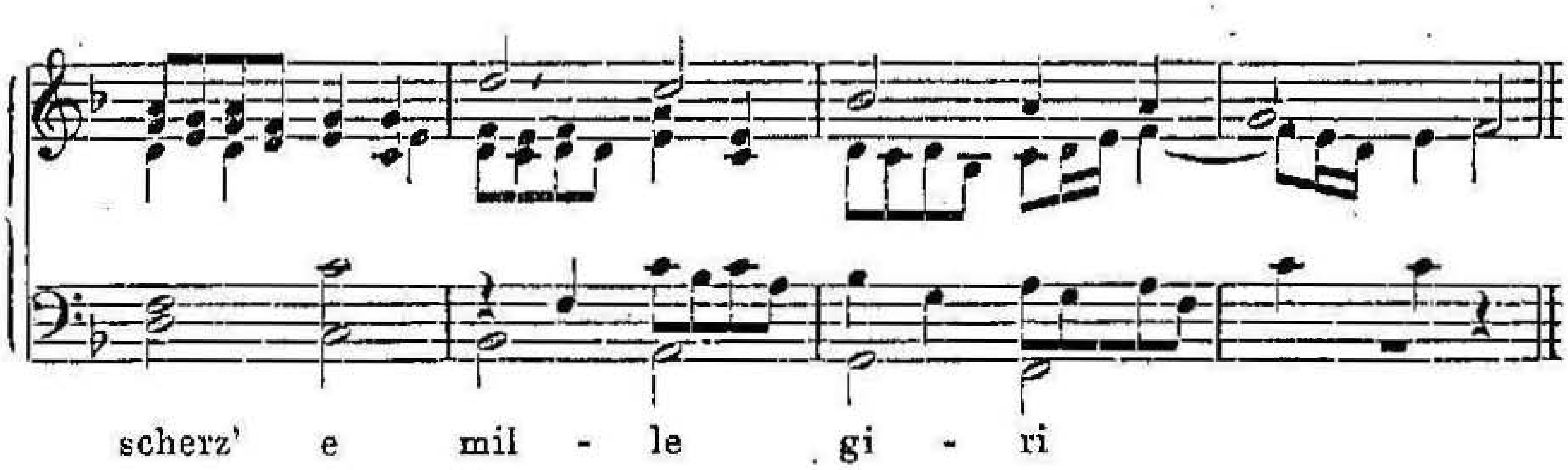


1) Nr. 5 der neuen Peters'schen Ausgabe.





b)




Von außerordentlich glücklicher Wirkung, wie das lustige Sommernachtstreiben am Schluß von schmelzendweichen, ruhigen Klängen abgelöst wird, sobald die »*dolc'e amorosi lai*«, die »*pietà*« des Textes erscheinen.
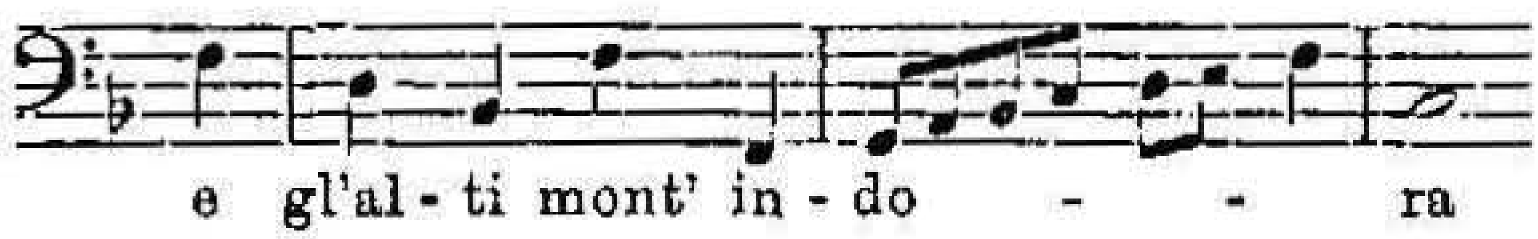
Nr. 13 *Se tu mi lassi perfida* ist fast durchwegs homophon gehalten, aber im Klange sehr wirksam abgetönt dadurch, daß die Melodie gleichsam »instrumentiert«, sehr mannigfaltig gesetzt ist. So folgen einander die folgenden Gruppen: 2 Soprane, alle 5 Stimmen, 3 Unterstimmen, 3 Oberstimmen, 5 Stimmen, 4 Stimmen, 5 Stimmen, 3 Oberstimmen, 4 Oberstimmen, 3 Oberstimmen, 3 Unterstimmen, 5 Stimmen — also nicht weniger als 12 verschiedene Klanggruppen in 65 Takten. Die Wirkung des Stückes beruht

außerdem in seiner edlen Melodieentfaltung. Auch hier finden sich jene schon erwähnten dreistimmigen breiten Melodiebögen; gerade diese Stellen sind von besonderer Schönheit.
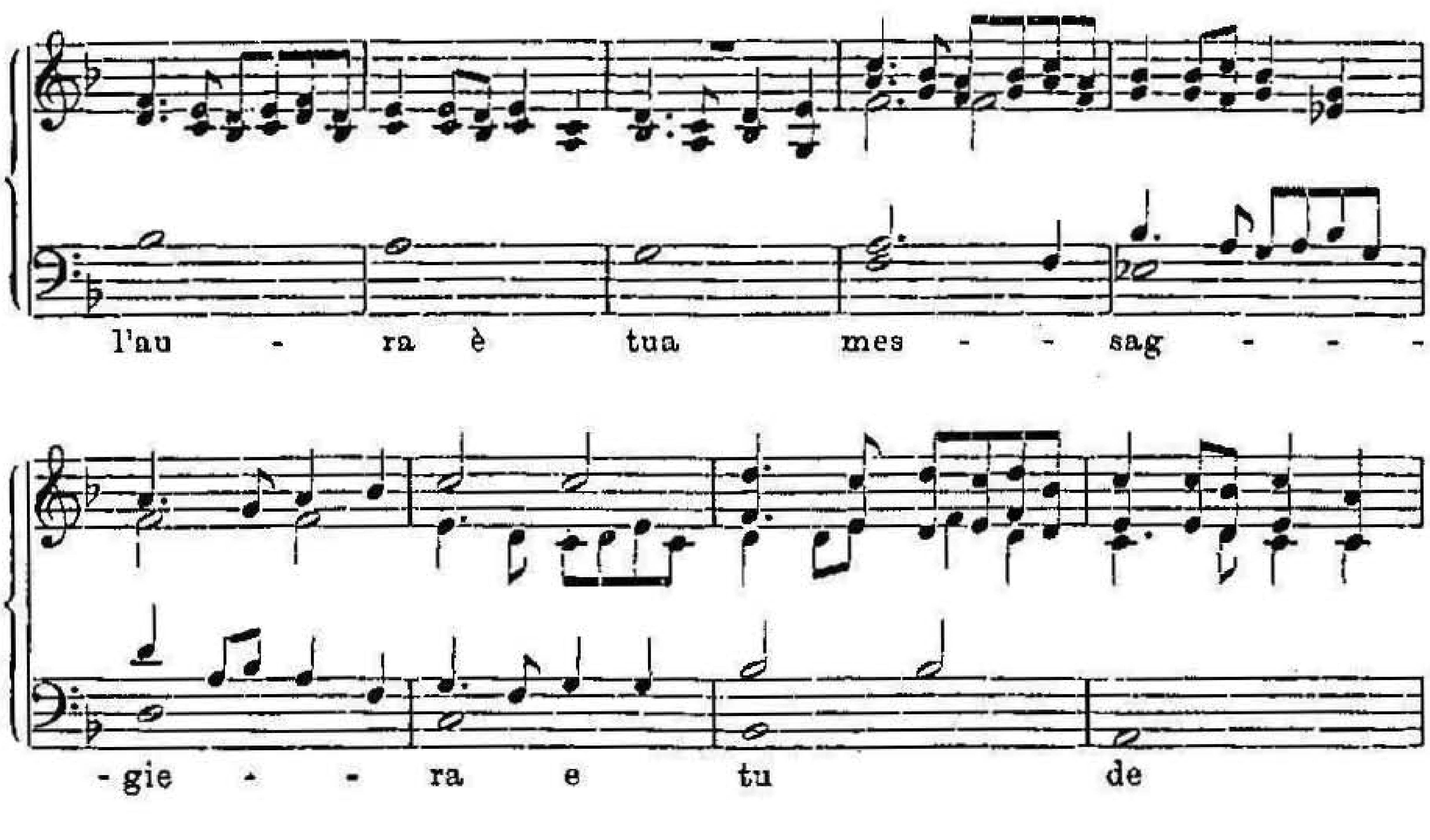
Nr. 14 *Ecco mormorar l'onde*, im ersten Teil ein zart ausgeführtes Idyll: Morgenstimmung. Die Dichtung schildert das Murmeln des Baches, das Rauschen der Bäume, das frohe Zwitschern der Vögel, die Morgenröte, die sich im Meere spiegelt, die aufsteigende Sonne, die ihr Gold über die Gebirge wirft. Sie schließt mit den Versen:
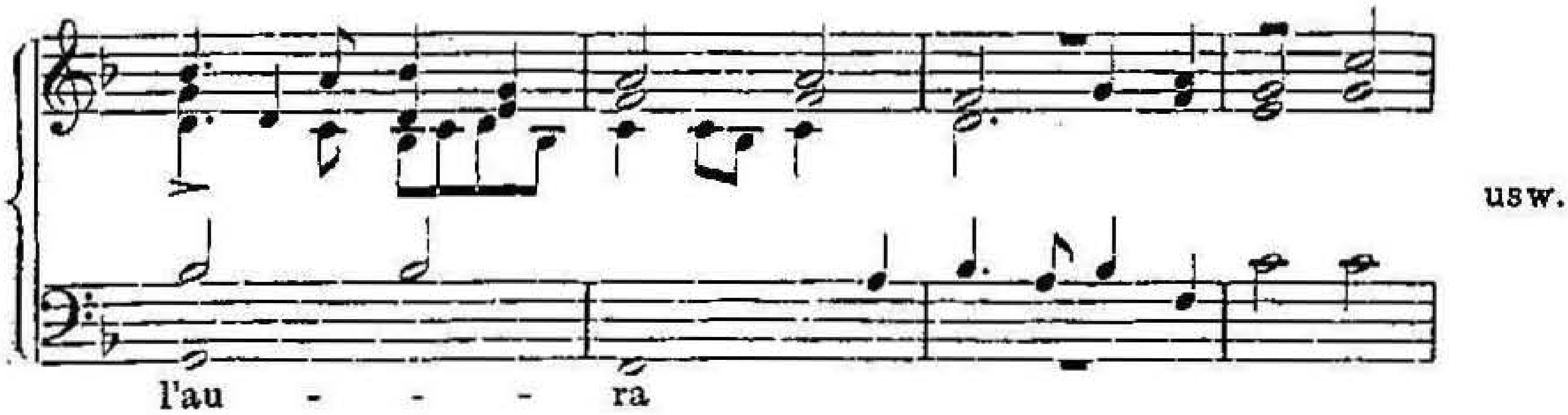
O bella e vagh' aurora
L'aura è tua messaggiera
E tu de l'aura
Ch'ogn' arso cor ristaura.

Monteverdi schafft dazu ein Stück Musik von entzückendem Klange. Die auffallende Beschränkung auf ganz wenige Akkorde im ersten Teil trägt dazu bei, die pastorale Stimmung festzusetzen. Gegen die Mitte, bei »*ecco già l'alb' appare*« tritt eine neue Stimmung ein; in straffen, fast tanzartigen Rhythmen schwingt sich die Musik zu freudig strahlendem Klang auf, in prachtvoller Steigerung erklingt das »*e rasseren' il cielo*«, lautschallend eilt das Motiv alle Stimmen hindurch; kurz darauf kräftige tonmalerische Wirkung bei der Durchführung des Motivs:



mit seinen zackigen Sprüngen. Der Schluß mit den typischen Parallelquinten und -oktaven ist von außerordentlich temperamentvoller Wirkung. Er schließt dieses Meisterstück glänzend ab, eines der Hauptstücke Monteverdi'scher Madrigalkunst:
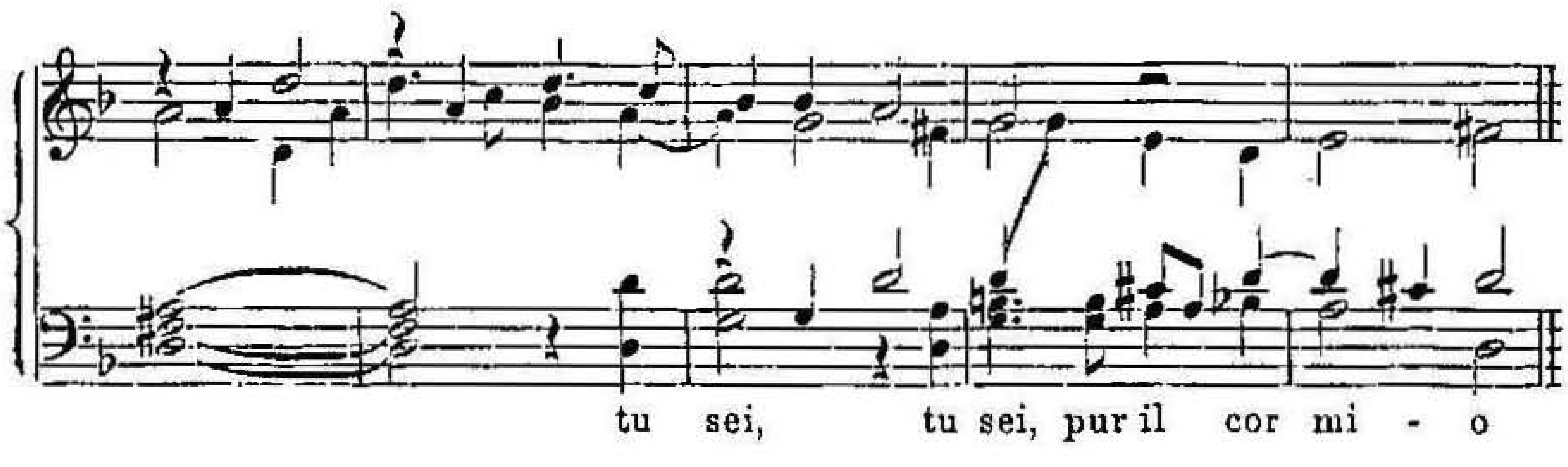




Weniger bemerkenswert ist Nr. 15 *La bocc'onde asprissime parole.* Die kalte Reimerei des Textes sticht sehr ab gegen manche der wirklichen anmutigen Poesien, die Monteverdi sonst oft vertont hat. Die Rosen und Veilchen, der Nektar und Ambrosia, die Perlen und Rubinen, die aus dem Gesicht der Liebsten dem schmachtenden Anbeter entgegenduften und leuchten, haben Monteverdi's Phantasie nicht zu entzünden vermocht.
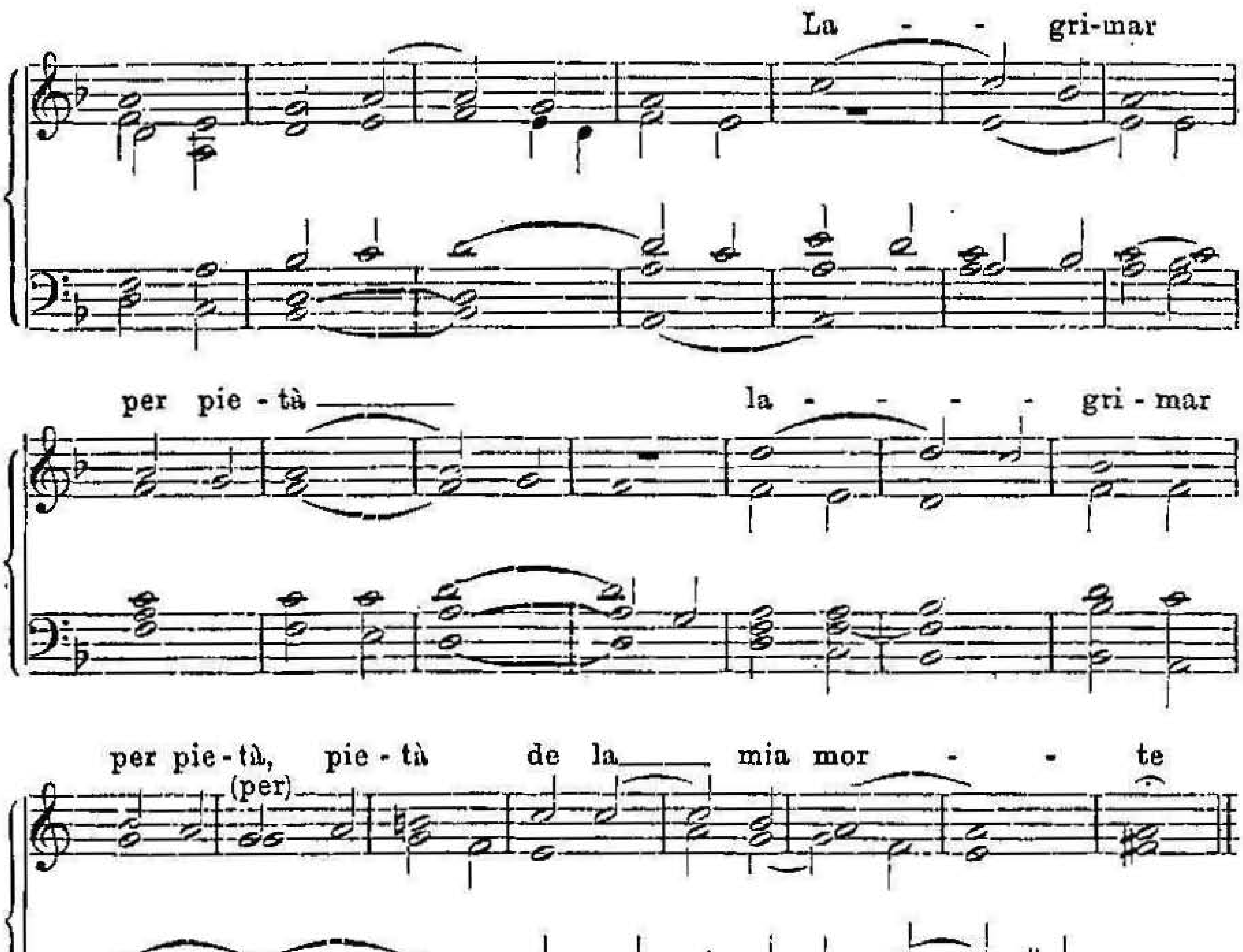
Reizend ist wiederum Nr. 16 *Dolcemente dormiva la mia Clori.* In artigen Versen wird ein in der Madrigaldichtung oft berührtes Motiv behandelt: Der schlafenden Schönen wird sachte ein Kuß geraubt. Es gibt zu einem ähnlichen französischen Gedicht eine prachtvolle sechsstimmige Komposition von Gombert »*Sous l'ombre d'un maronnier*« (von Maldeghem veröffentlicht), die zu Monteverdi's Madrigal ein interessantes Seitenstück bildet, auch sehr bezeichnend ist für den Unterschied zwischen französischer und italienischer Art der Behandlung und der Empfindung. Bald zu Anfang finden sich wiederum Monteverdi's Wahrzeichen, die Parallelquinten und Oktavengänge über stufenweise absteigenden Baß (vgl. Buch II, Nr. 7, 12, 14 u. sonst oft). Das ganze Stück wirkt durch Abtönungen der zarten Nüancen, des piano, pianissimo. Der stärkste Akzent sollte darin nicht über mezzo-piano hinausgehen. Der Schluß insbesondere ist von entzückendem Klang und meisterlicher Faktur.

Nr. 17 *Crudel perche mi fuggi*, ein ausgezeichnetes Stück, das auch als typisches Beispiel der neueren Madrigaltechnik Beachtung verdient. Diese Gattung hält die Mitte zwischen Kanzonettenstil und älterer polyphoner Madrigalweise. Der größere Teil ist homophon gesetzt, so daß von Phrase zu Phrase verschiedene Stimmengruppen eintreten (vgl. I, 14). An einigen Stellen tritt eine vereinfachte polyphone Schreibart ein, so daß an Stelle der früheren, durchgeführten Gegenstimmen nur Haltenoten oder kurze Phrasen, von Pausen unterbrochen, treten. Ein paar Takte mögen von dem Verfahren eine Anschauung gewähren:



Nr. 18 *Questo specchio ti dono rosa* hat nur mittelmäßigen Wert. Ein routiniert gesetztes Stück in der älteren, mehr verschlungenen Manier ohne Züge besonderer Inspiration.

Nr. 19 *Non m'è grave il morire* gipfelt in einem prachtvollen, echt Monteverdi'schen pathetischen Schluß. Diese herben Dissonanzen, Reibungen von unharmonischen Durchgängen, bisweilen in mehreren Stimmen gegen akkordische Haltetöne in anderen Stimmen, wurden später viel nachgeahmt, oft mißbraucht, so daß die Wirkung sich schließlich abnutzte. Auch Haßler und Schein haben viel aus dieser Quelle geschöpft. Man vergleiche mit dem hier folgenden Schluß des Monteverdi'schen Madrigals etwa Haßler's fünfstimmiges Lied: »Ach weh des Scheidens.«



Nr. 20 *Ti spontò l'ali amor* hat kaum mehr als mittelmäßigen Wert, trotz der vorzüglichen polyphonen Arbeit. Auch hier ist, wie fast immer bei Monteverdi, besonderer Nachdruck auf einen wirksamen Schluß gelegt. Auffallend archaistisch gehalten ist Nr. 21 *Cantai un tempo*, ein Stück, das in seiner herben diatonischen Harmonik, in seinem auf strenge Linienführung basierten Gefüge, der umfangreichen Verwendung langer Melismen, in der Abwesenheit aller koloristischen Wirkungen an alte Niederländer erinnert, etwa Hobrecht. In ihrem elegischen Klange übrigens eine ergreifende Kom-
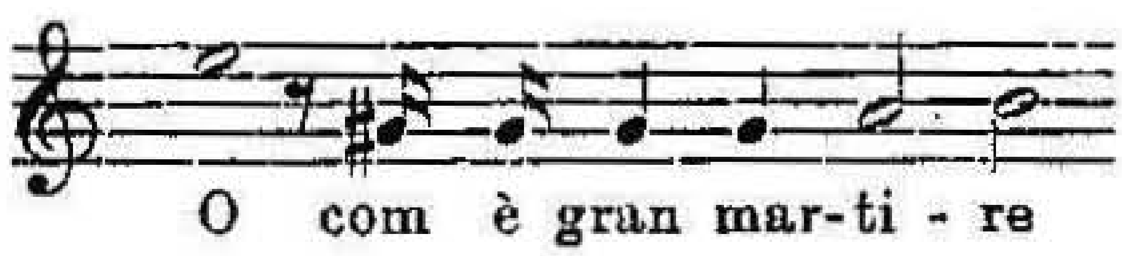
position. Ein Strom ausdrucksvoller Melodie zieht langsam und breit durch die fünf Stimmen hindurch.

Wie E. Vogel bemerkt (am Schluß seiner handschriftlichen Partitur dieses Bandes) sind von den Madrigalen des 2. Buches drei in einem Nürnberger Sammelwerk vom Jahre 1597 nachgedruckt worden. Es sind dies Nr. 1, 2, 16: *Non si levva' ancora, E dicea l'una sospirando, Dolcemente dormiva.* Man darf also vielleicht annehmen, daß gerade diese drei Madrigale besonders beliebt waren.
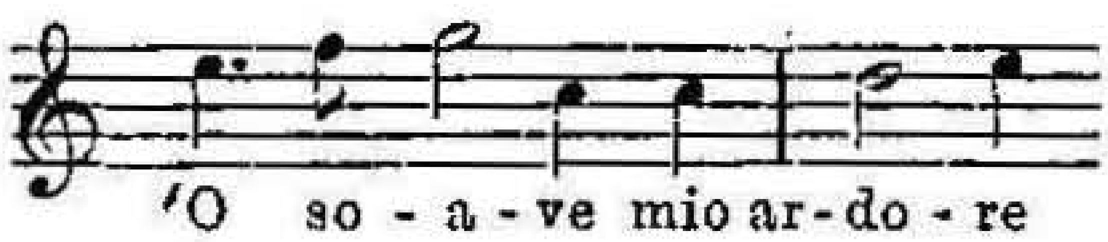
Das dritte Buch vom Jahre 1592 unterscheidet sich stilistisch nicht wesentlich vom zweiten, außer darin, daß die breit ausgeführten Madrigale hier noch mehr überwiegen, kurze, einfachere Stücke noch weniger vorkommen.

Nr. 1 *La giovinetta pianta.* Der Text behandelt den Vergleich zwischen der vom Sonnenstrahl geweckten Pflanze und der vom Strahl der Liebe getroffenen Jungfrau. Aus der stimmungslosen, phantasielosen Vorlage hat Monteverdi das möglichste gemacht. Mit dreistimmigen melodischen Phrasen arbeitet er auch hier viel. Sehr viel bedeutender ist Nr. 2 *O com è gran martire* [1]).

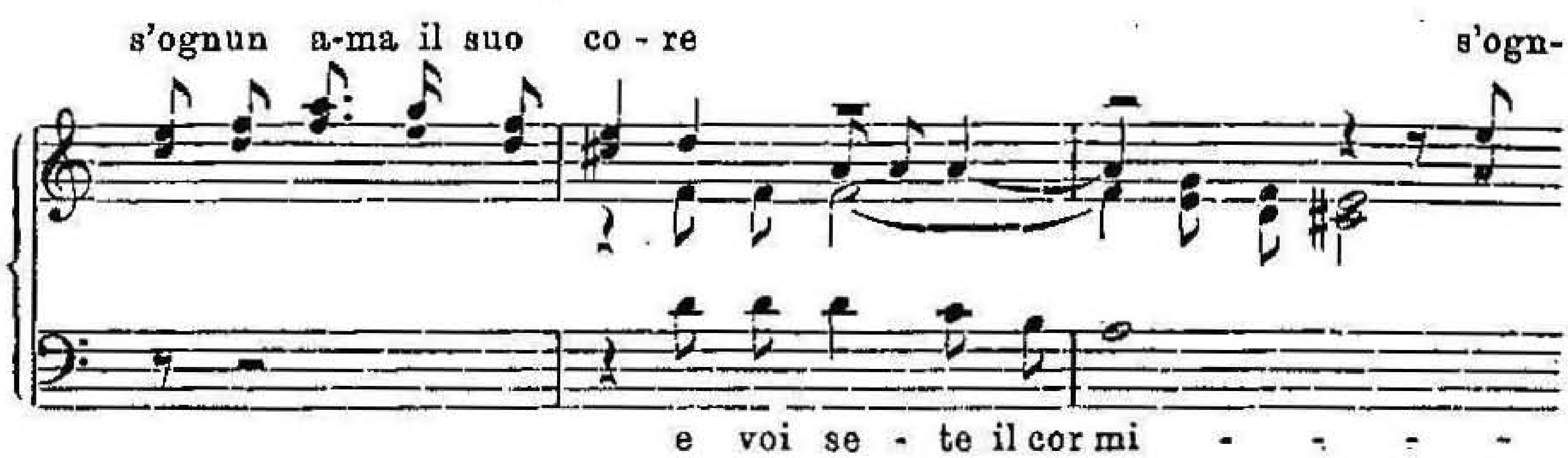
Im Hauptmotiv



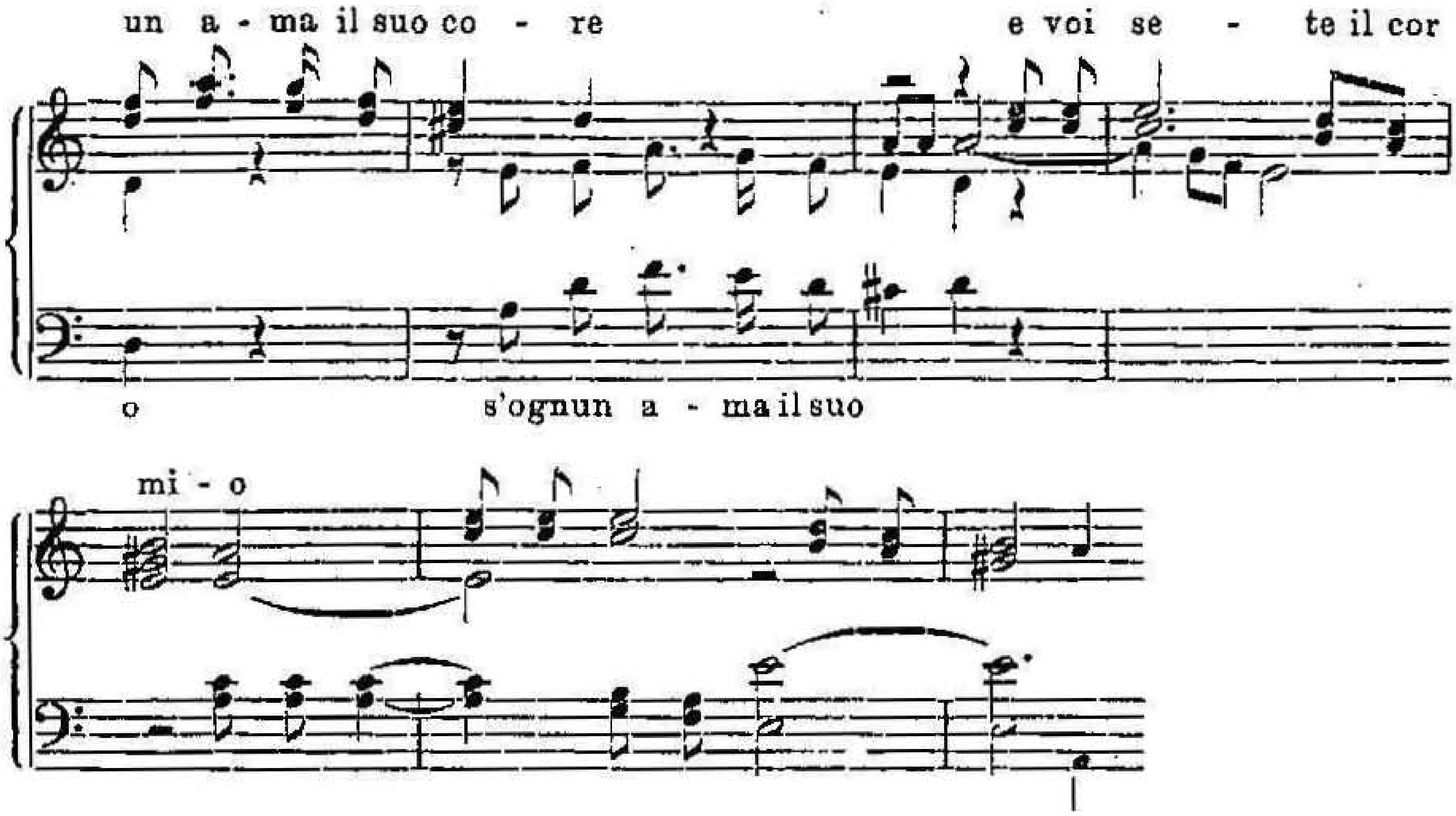
macht sich der deklamatorische Stil schon deutlich fühlbar. Ebenso scharf und treffend deklamiert sind alle anderen Motive das ganze Stück hindurch. Die Durchführung ist teils rein homophon, teils nicht sowohl polyphon wie responsorisch. Der Monteverdi des »Lamento d'Arianna« zeigt sich deutlich in melodischen Phrasen wie:
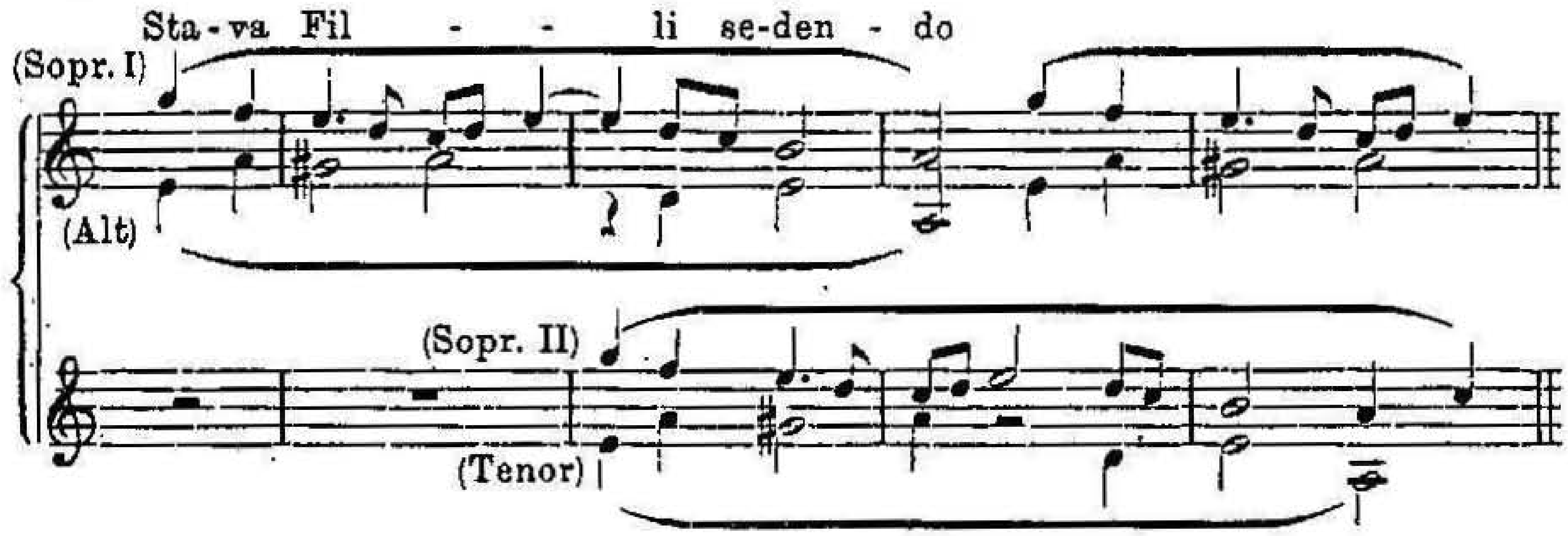


Feine koloristische Wirkung wird hervorgebracht durch die zahlreichen, fast taktweise sich ändernden Gruppierungen weniger Stimmen; gleichsam ein »Instrumentieren« in unserem Sinne tritt hier hervor. Auch die terzenweise Verkoppelung von je zwei Stimmen in Parallellinien sei nicht übersehen. Stellen wie die folgende sind bezeichnend für die Zeit; vor 1580 ungefähr findet sich dergleichen kaum:
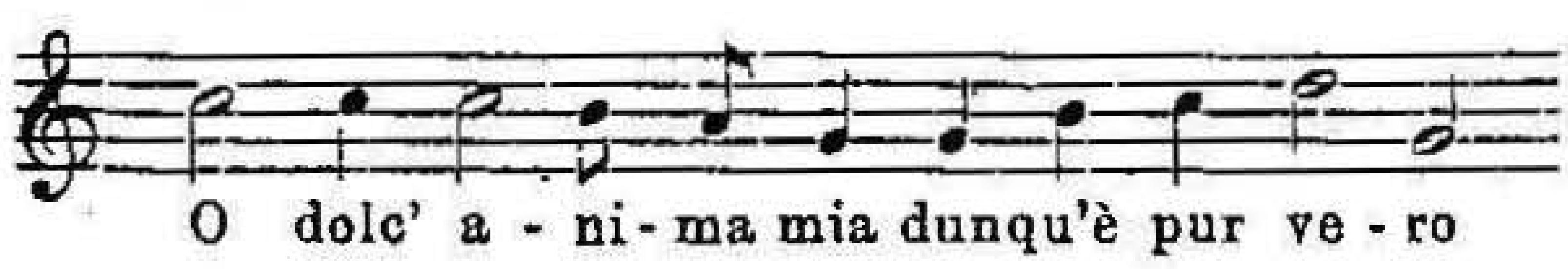


1) Nr. 6 der neuen Peters'schen Ausgabe.



Nr. 3 *Sovra tenere herbette e bianchi fiori* ist durch ungemeine Liebenswürdigkeit ausgezeichnet. Es ist in jenem schon erwähnten Mittelstil zwischen Kanzonette und eigentlichem Madrigal gehalten. Die polyphonen Stellen arbeiten mit sehr kurzen Motiven, mit vielen Pausen. Charakteristisch für diese Schreibart ist auch die Nachahmung nicht nur eines einzelnen Motivs, wie früher üblich, sondern gleichzeitig eines Motivs und Gegenmotivs:
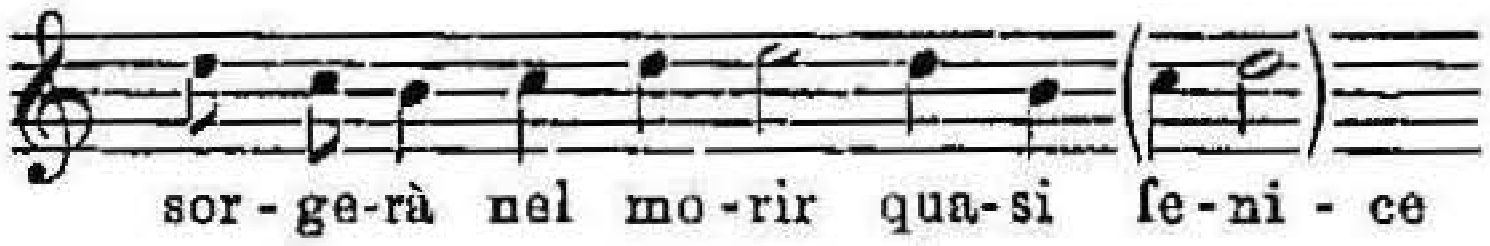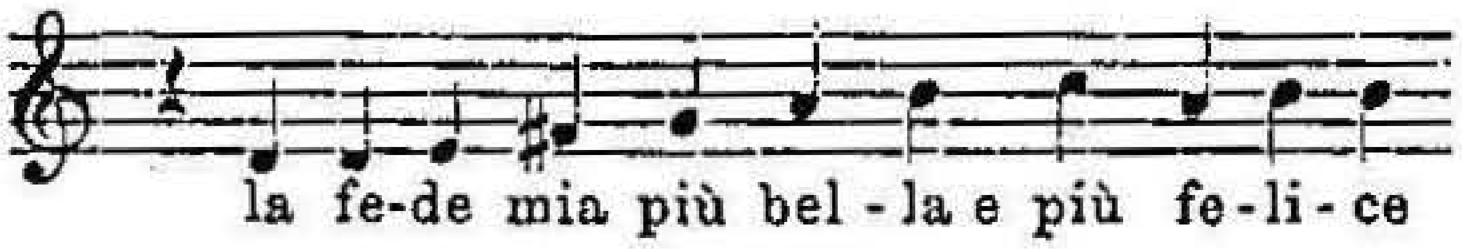


Nr. 4 *O dolce anima mia dunque è pur vero* ist in seiner reichen, ausdrucksvollen Melodik eines der schönsten Stücke des Bandes. Meisterhaft schon die breite Durchführung des ersten Motivs, das übrigens sehr ausdrucksvoll und prägnant geprägt ist:
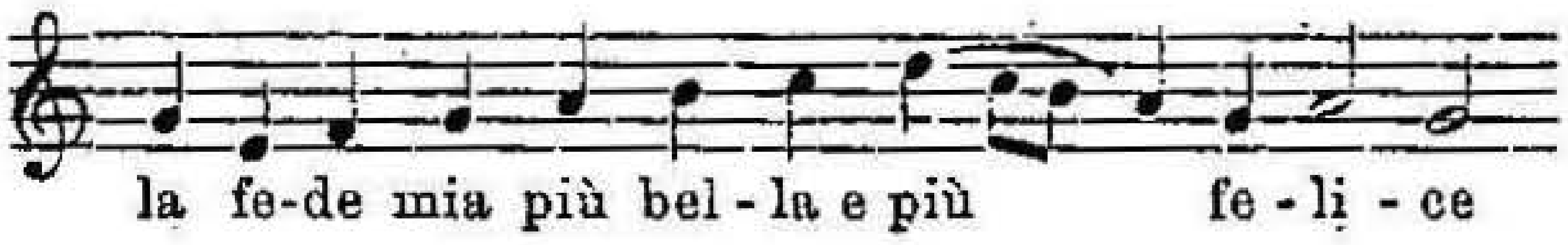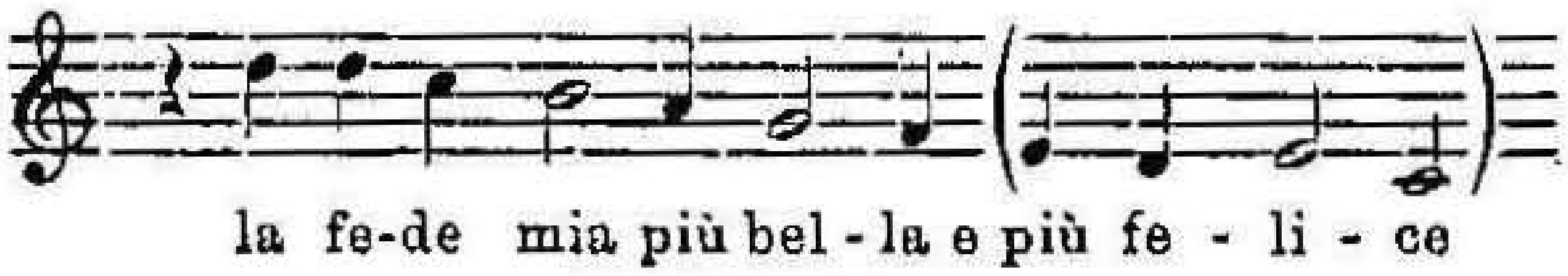


Nr. 5 *Stracciami pur il core,* eines der wenigen schon früher bekannten Madrigale Monteverdi's. Padre Martini bringt es als Beispiel in seinem *Saggio.* Von da ging es in Choron's Sammlung über, wurde auch in

der Mailänder »Antologia classica« 1846 gedruckt unter dem seltsamen Titel: »fuga«. Das Stück bietet besonders zahlreiche jener Monteverdi'schen dissonierenden Doppelvorhaltswirkungen (Septimen und Nonen) gegen gehaltene Töne in anderen Stimmen, die ihrerzeit das Entsetzen konservativer Kritiker wie Artusi's erregten. In der Mitte, bei dem Ausruf »ah, non lamento il mio fedel«, ein prachtvoller Höhepunkt, wuchtig, pathetisch im Charakter. Für die kontrapunktischen Feinheiten des Schlußabschnitts hat schon Padre Martini bei seiner Besprechung dieses Madrigals viele Worte des Lobes. Vier verschiedene Motive werden hier in mannigfachen geistvollen Kombinationen mit- und gegeneinander geführt. Sie lauten:

I.

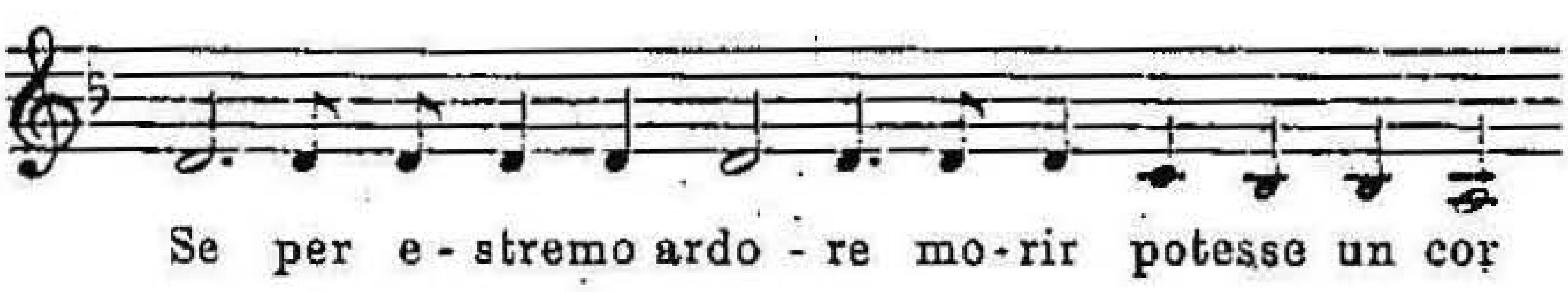

II.


III.
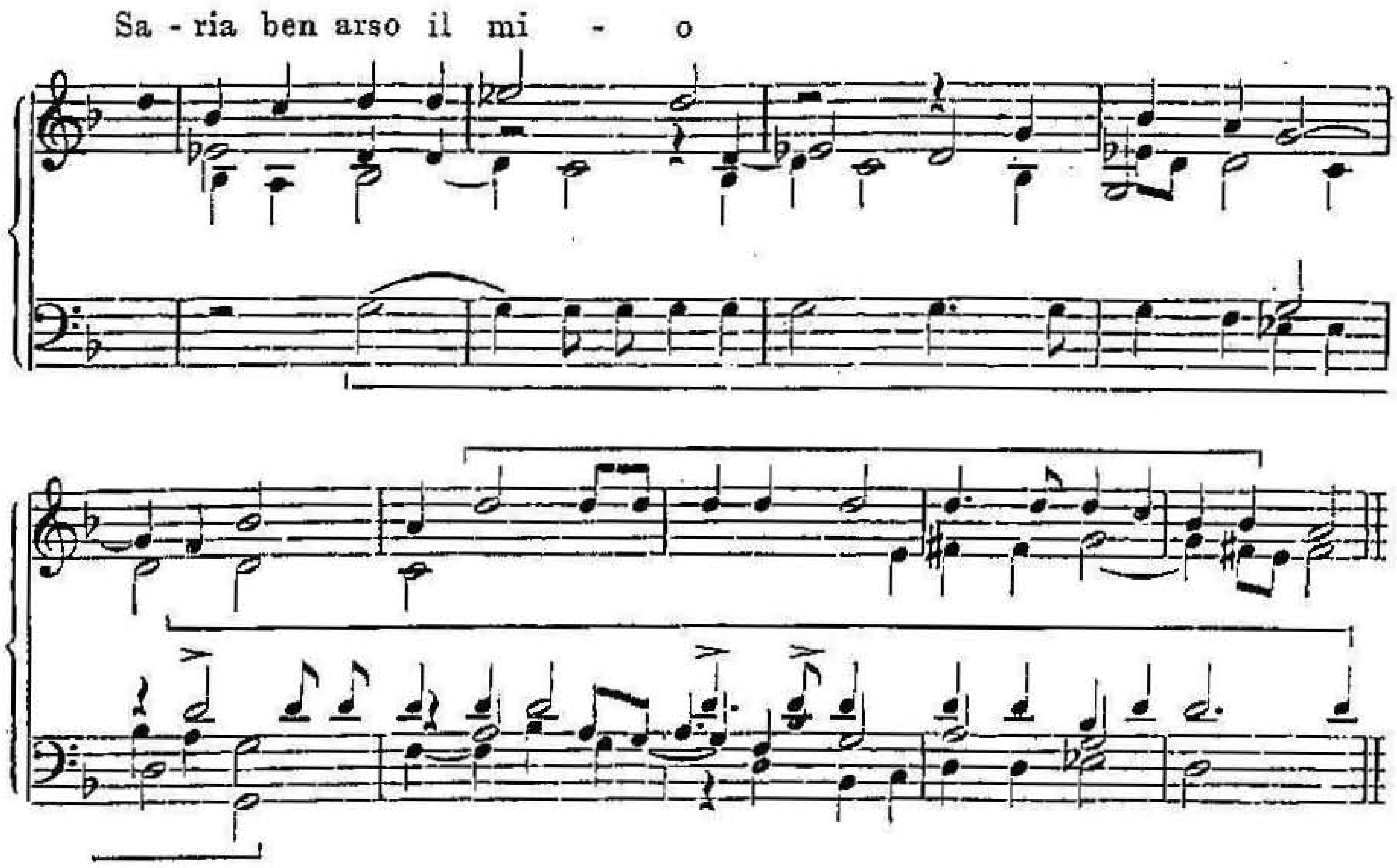

IV.


Sehr wertvoll ist auch Nr. 6 *O rossignuol ch'in queste verdi fronde.* Die Tonmalerei des Nachtigallengesangs ist sehr bescheiden ausgefallen, absichtlich wohl nur leicht angedeutet; an Stelle dieses billigen, von den Madrigalisten über Gebühr ausgenutzten Effekts gibt Monteverdi sehr ausdrucksvolle Melodik. Im Verlauf erscheint in der Mitte bei der Stelle »a me perch'io mi strugga e piant' e duolo« eine jene Monteverdi'schen breiten, auf Harmonik gestellten Episoden, mit ihren Vorhalten und Doppelvorhalten, ihren wirksam eingeführten chromatischen Zeichen von ganz besonderer Schönheit. Der ganze zweite Teil ist von hervorragender Bedeutung durch ausdrucksvolle Motive, meisterhafte polyphone Durchführung und edlen Klang.

In Nr. 7 *Se per estremo modo ardore morir potesse* erscheint zum ersten Male in Monteverdi's Madrigalen das rezitativische Element, zwar gleichsam nur beiläufig, doch immerhin wohl kenntlich. Einstimmig beginnt das Stück mit der folgenden Phrase:
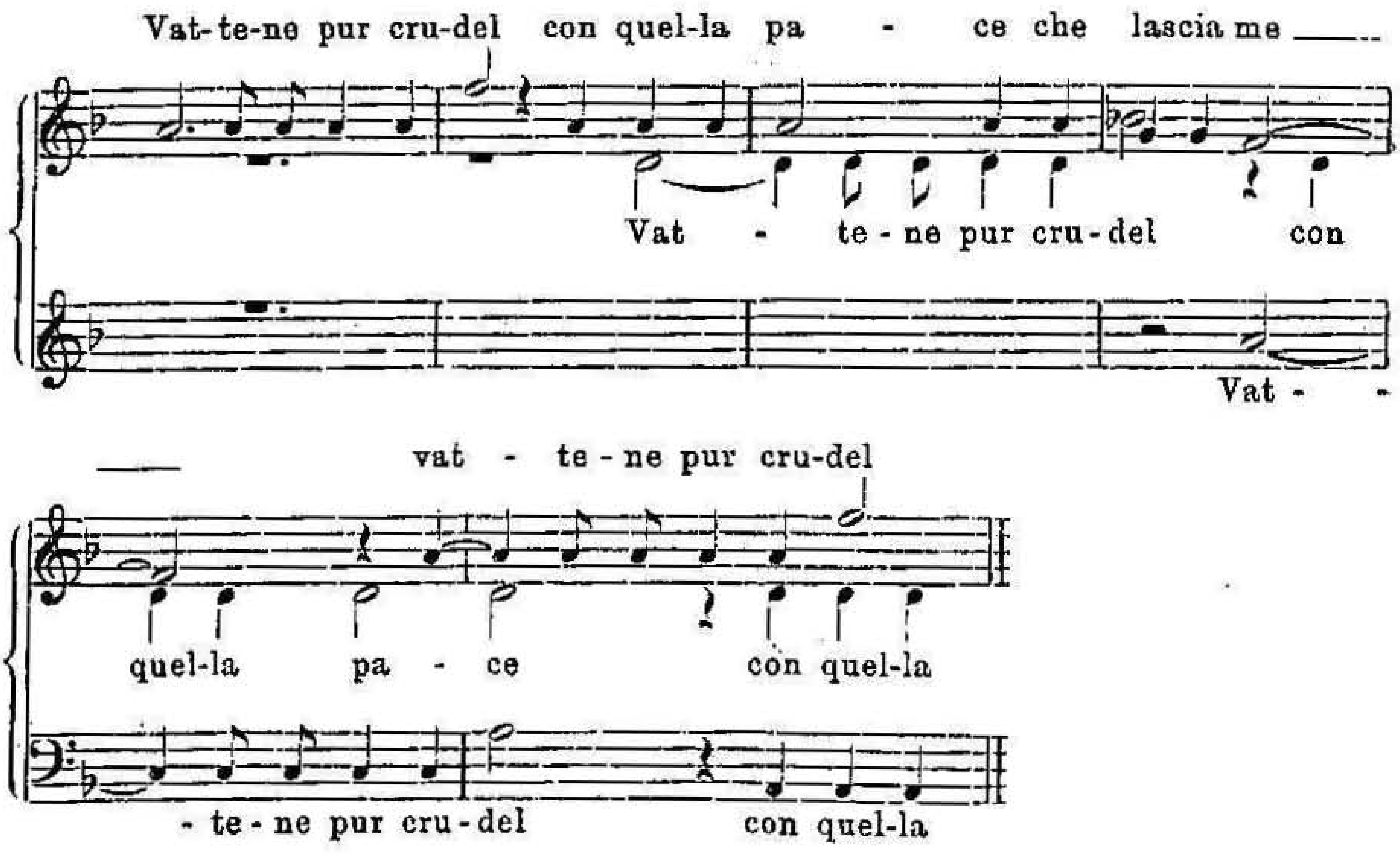


Reizvolle, ganz originelle Wirkungen kommen zu stande durch die Art, wie diese rezitatorische Phrase den anderen Stimmen, den Gegenmotiven gegenübergestellt wird:
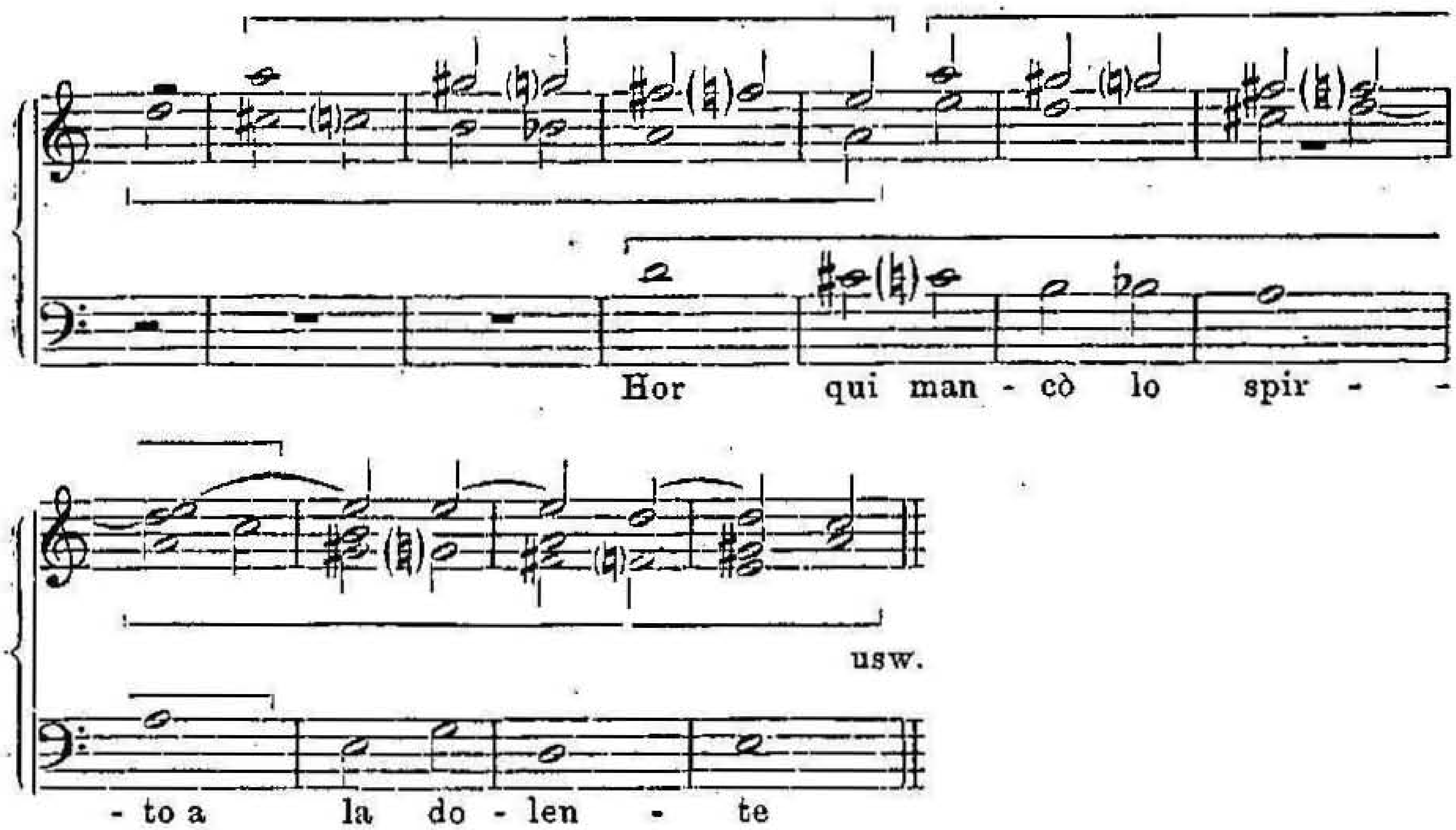


Zu ganz aparten Klangeffekten führt die Mischung einer hohen mit vier tieferen Stimmen; das Übergewicht der vier tiefen Stimmen färbt den Klang erheblich, gibt ihm dunkle, weiche Schattierungen.

Nr. 8, 9, 10 gehören zusammen. In diesen drei Madrigalen hat Monteverdi die Strophen 58, 59, 62 des Canto XVI aus Tasso's *Gerusalemme liberata* in Musik gesetzt. Drei Stücke von romantischer Färbung sozusagen. Nr. 8 *Vattene pur crudel* verwendet das Rezitativische in viel ausgedehnterem Maße als Nr. 7. Der Anfang lautet:
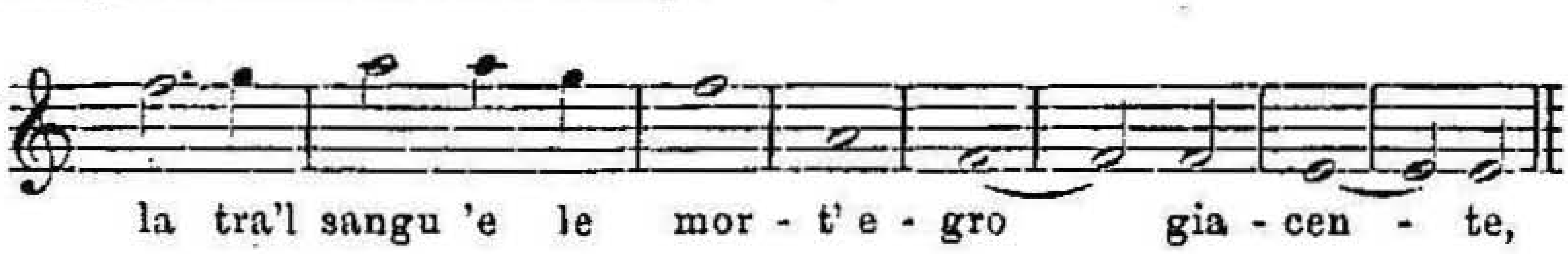


Wie ausdrucksvoll der Sextensprung im Motiv! Das ganze Stück ist auf scharfe, rasche, energische Deklamation gestellt; nichts weiches, gehaltenes mehr im Klange, keine breiten Melodien, keine harmonischen Wirkungen, die Monteverdi sonst so beherrscht, alles erregt, heftig. Ein ganz neuer Typ von Madrigal ist hier bei Monteverdi zum ersten Male aufgestellt, das deklamatorische, dramatische Madrigal. Nr. 9 *La tra'l sangu' e le morti egro giacente* schließt sich im ersten Teil dem erregten Ton des vorhergehenden Stückes an. Der Mittelteil bringt, zum ersten Male in Monteverdi's Madrigalen, ausgedehntere chromatische Fortschreitungen, von der Art, wie Marenzio sie auch oft verwendet:
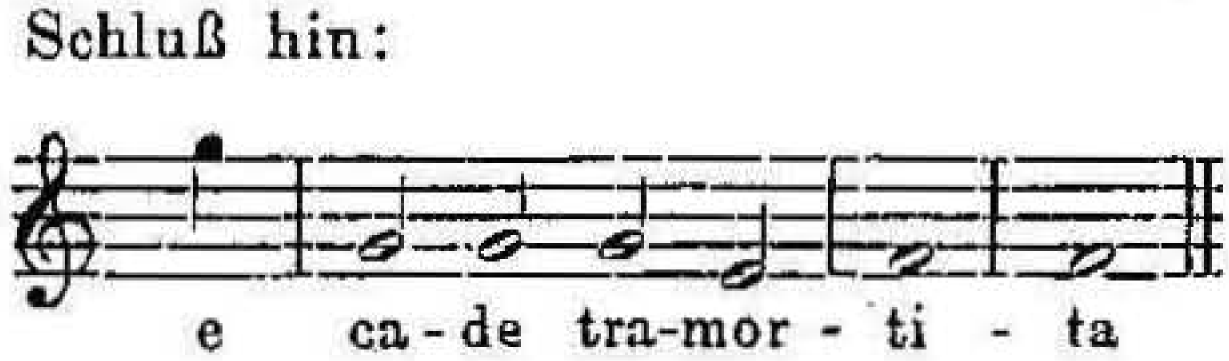


So geht es noch eine lange Strecke weiter hin. Einer dramatisch erregten Wirkung dienen hier die mehrmals auftretenden großen Sprünge in der Stimmführung; so heißt es zu Anfang:

Sopran II.



ähnlich gegen den Schluß hin:



Derartiges verwendet übrigens auch Marenzio mit großer Wirkung (vgl. Montéverdi Buch I, Nr. 1 und Marenzio's *Ahi dispietata*).

Das dritte Madrigal Nr. 10 *Poi ch'ella in se tornò*, die Klage der Armida, ist auch im deklamatorischen Stil gehalten, aber, gemäß dem Affekt der Dichtung, nicht so heftig erregt: nicht mehr Zorn und Eifersucht werden

hier laut, sondern schmerzliche Klage. Es gibt im magnum opus des Orlando di Lasso eine Klage der Dido, die, gleichfalls im deklamatorischen Stil gehalten, ein interessantes Seitenstück bildet zu dieser Monteverdi'schen Komposition. Diese Art nähert sich mehr der kirchlichen Psalmodie. Insbesondere der zweite Teil des Madrigals hebt sich zu hoher Schönheit.

Eines der allervollendetsten Madrigale Monteverdi's, überhaupt ein großes Meisterstück der Gattung ist Nr. 11 *O Primavera, gioventù de l'anno.* Auch der Text ist dichterisch wertvoll:

O primavera, gioventù de l'anno
Bella madre de fiori
D'herbe novelli e di novelli amori
Tu ben lasso ritorni
Ma senza i cari giorni
Delle speranze mie
Tu ben sei quella
Ch'eri pur dianzi, si vezzosa e bella
Ma non son io quel che già un tempo fui
Si car' a gl'occhi altrui.
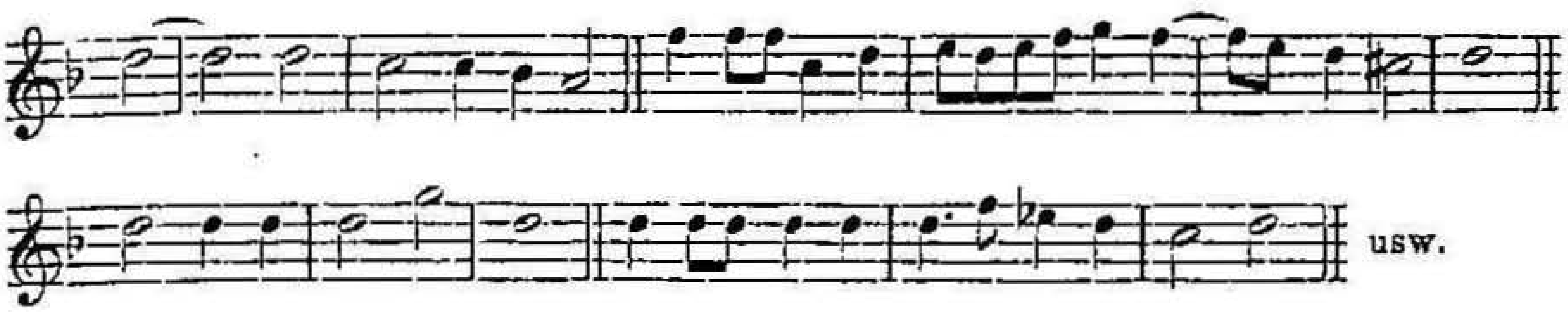
In dem weichen Fluß, der leichten Anmut der Melodien, in den prachtvollen Abtönungen der Stimmverflechtung, in dem Halbdunkel des Kolorits zeigt sich entschiedene Verwandtschaft mit der edlen Weise Marenzio's. Die Tiefe der Empfindung zusammen mit der Vollendung des künstlerischen Ausdrucks gibt diesem Madrigal Anspruch auf Unsterblichkeit. »Wonne der Wehmut« könnte wohl als Motto darüber stehen.

Ein würdiger Nachbar dieses Stückes ist Nr. 12 *Perfidissimo volto*, in ganz ähnlicher Schreibart, ebenfalls von einer wahrhaft ergreifenden Schönheit, über der man die Meisterschaft ganz vergißt, mit der diese Komposition gemacht ist. In der Kompositionstechnik beider Stücke ist auffallend die Tatsache, daß die Hauptstimme in die Mitte gelegt ist, dem Alt (nicht Tenor) übergeben ist. Diese dritte Stimme vereinigt sich bald mit den beiden Sopranen, bald mit Tenor und Baß zu einem Terzett, bald bindet sie als Mittelstimme Höhe und Tiefe. Der Alt hat fast unausgesetzt zu singen. In Nr. 12 z. B. hat der Alt in 203 Takten nur 8 Takte Pausen, der Tenor pausiert 25 Takte, der Baß 20, der erste Sopran 33, der zweite Sopran 37 Takte. Ein weicher, dunkler Klang von sehr auffallender Schönheit wird vielleicht nicht zum wenigsten durch dieses Verfahren erreicht.

Nr. 13 *Ch'io non t'ami cor mio*[1]) ist eines der ausdrucksvollsten, vollendetsten Muster des deklamatorischen Madrigalstils. Der größere Teil des Stückes ist homophon, fast arios gehalten; nur der letzte Abschnitt bringt klanglich und im Ausdruck außerordentlich wirkungsvolle polyphone Einschaltungen.
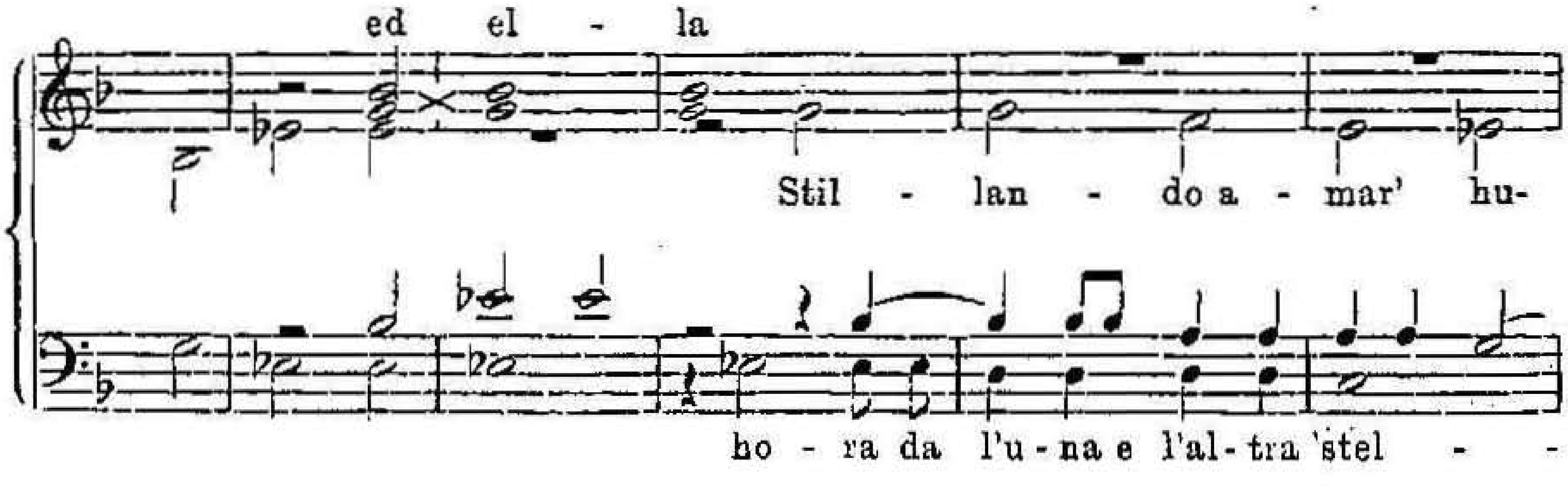
Nr. 14 *Occhi un tempo mia vita* ist in einem etwas verfeinerten Kanzonettenstil geschrieben; in dieser Gattung ein gutes Stück, aber hinter den eigentlich großen Kompositionen dieses dritten Buches doch erheblich zurückstehend. Die für die Kanzonetten charakteristischen tanzartigen, dazu vorwiegend akkordisch durchgeführten Rhythmen sind das ganze Stück hindurch stark betont. Einige davon mögen die Art der Rhythmik und Melodik anschaulich machen. Es sind dies ganz typische, schon fast stereotype Motive, die hundertemal in der Villanellen- und Kanzonettenliteratur wiederkehren:
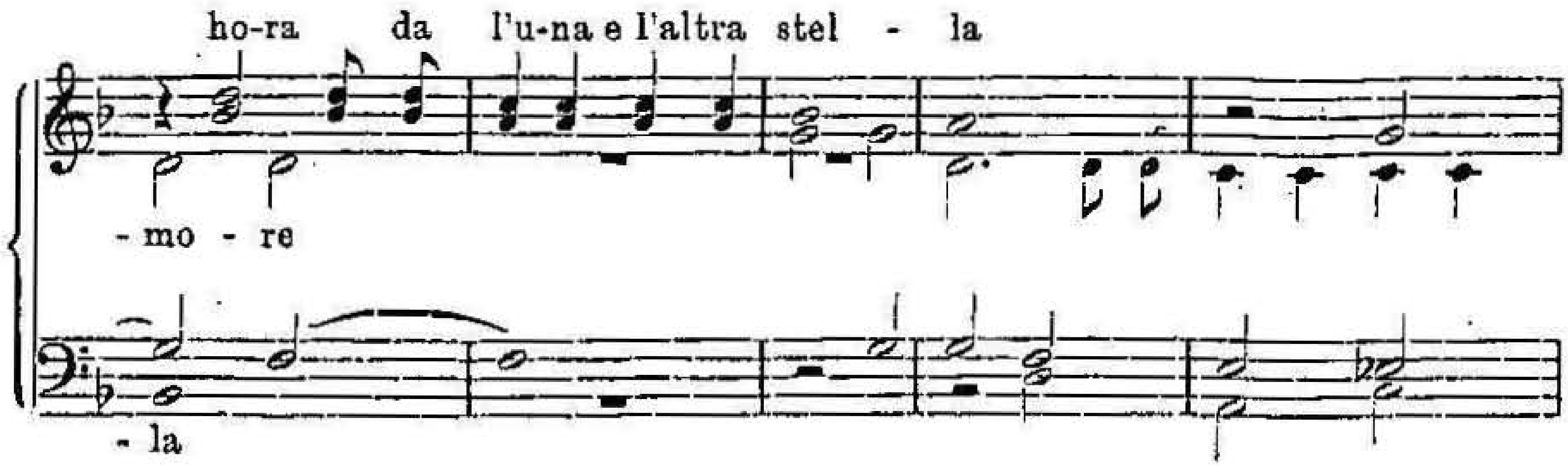
1) Nr. 7 der neuen Peters'schen Ausgabe.
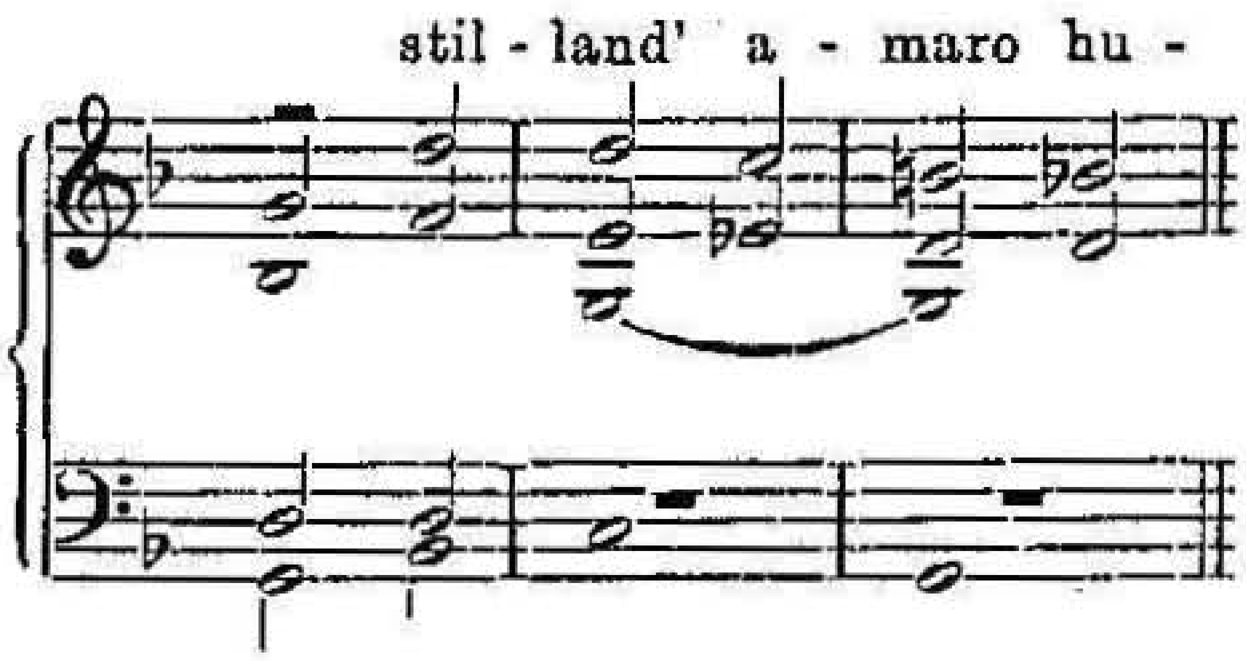


Sehr ähnlich gehalten ist Nr. 15 *Vivro fra i miei tormenti.* Hier herrscht die Oberstimme, der Sopran als melodieführend; was an Nachahmungen, rhythmischen Verschiebungen vorkommt, ist sozusagen nur eine Ausschmükkung der Begleitung, dem im Grunde homophonen, fast liedartigen Stück wird an einigen Stellen der Anschein einer polyphonen Komposition gegeben. Darin beruht hauptsächlich die oben erwähnte Verfeinerung des Kanzonettenstils. Zu Nr. 15 gehört als zweiter Teil Nr. 16 *Ma dove o lasso me*, ähnlich, aber verwickelter, in einem Mischstil, der sowohl die scharfen tanz- und marschartigen Rhythmen verwendet, wie auch eine sehr kunstvolle Verflechtung der Stimmen.

Nr. 17 *Io pur verrò la dove sete* wiederum mit kanzonettenartiger Melodik; Hauptmelodie in der Oberstimme, die Unterstimmen bilden dazu eine kontrapunktisch etwas verästelte Begleitung. Ganz zu Beginn eine Einleitung, freie kanonische Einführung des Hauptthemas die Stimmen hindurch, vom Baß nach oben, bis schließlich der erste Sopran mit dem Thema einsetzt. Ähnlich, aber noch etwas verwickelter behandelt ist Nr. 18 *Lumi miei cari.* Für den Madrigalstil der Zeit um und nach 1600 sehr charakteristisch ist Nr. 19 *Rimanti in pace.* Die Elemente dieses Stils sind sehr kurze, aber ins Ohr fallende Motive, ein Entgegensetzen langer Haltenoten oder Akkorde und ziemlich rasch bewegter Phrasen, Zusammenkoppeln von Gruppen, meistens zwei Stimmen in Terzen oder Sexten gehend, bisweilen drei, schließlich ein sehr häufiger Wechsel der Stimmkombinationen. Nichts mehr von dem ruhigen, langatmigen Gang der älteren Stimmführung; der ganze Satz ist in eine Menge kurzer Stückchen zerteilt, von denen ein jedes anders gefärbt ist. Auch in diesem Madrigal bildet die mittelste, dritte Stimme, der Alt, das zusammenhaltende Band des ganzen Satzes. Was für schöne Wirkungen sich mit dieser Schreibart erzielen lassen, dafür ist das vorliegende Stück ein klassisches Beispiel. Doni bespricht es mit Anerkennung in seinen Annotazioni sopra il comp. de generi, Blatt 10ᵇ (Mitteil. von Vogel.) Eine kleine Stilprobe stehe hier:
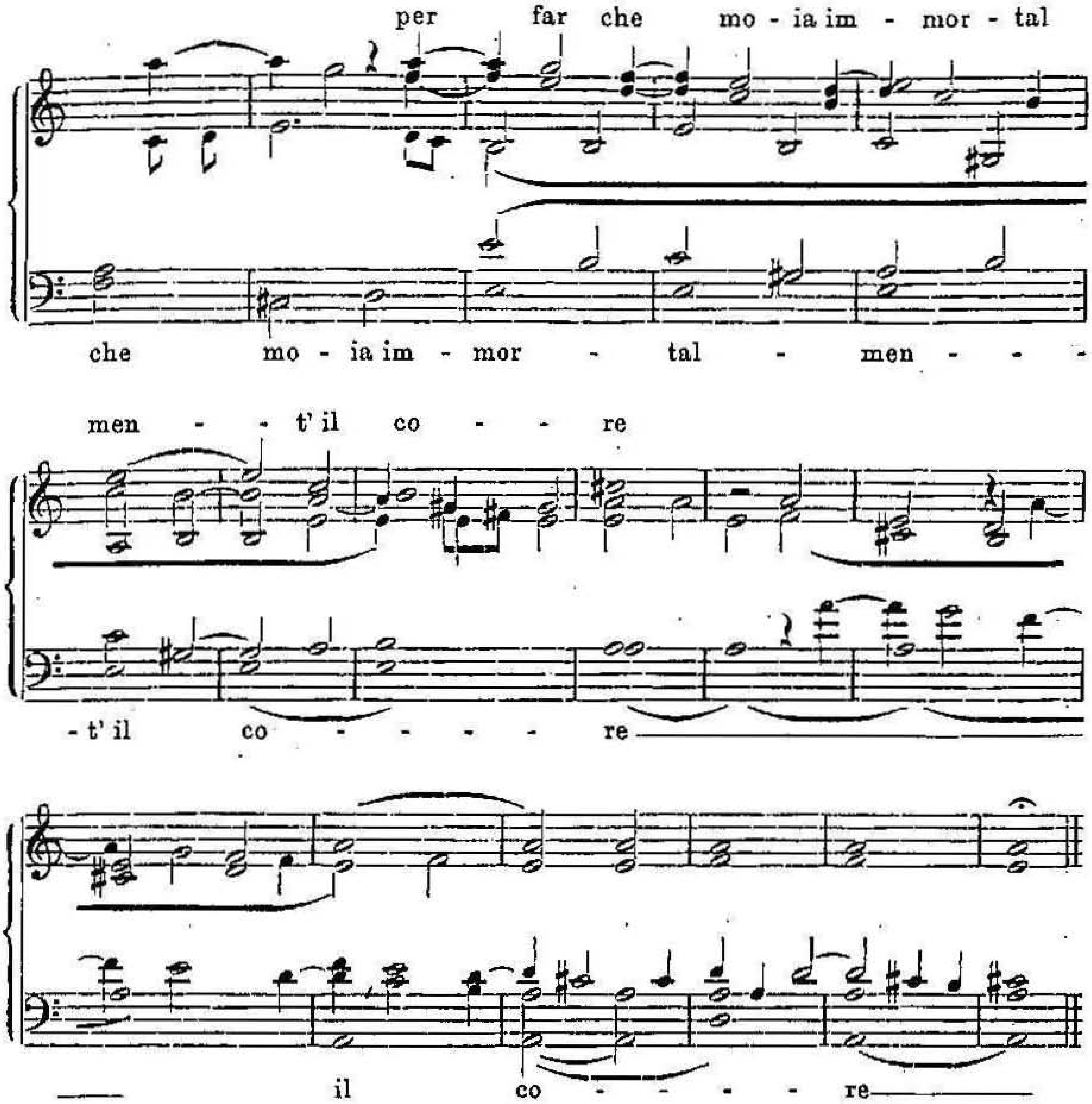






Der zweite Teil dieses Madrigals, Nr. 20 *Ond'ei di morte la sua faccia impressa*, in der gleichen Schreibart, ist durch feine harmonische Wirkungen besonders ausgezeichnet; die Chromata *b*, *es*, *as*, *fis*, *cis*, *h* kommen vor, sicherlich bescheidene Mittel nach unseren Begriffen, und doch, wie starke Wirkungen versteht Monteverdi aus jedem einzigen chromatischen Vorzeichen hier zu ziehen! Nach dieser Richtung hin kann das Stück wahrlich ein Vorbild sein.

Unter den Werken Monteverdi's kommt dem dritten Madrigalbuch eine ganz besondere Stellung zu. Es hatte einen stürmischen Erfolg. In dreißig Jahren, vom Jahre 1592 bis 1622 mußte es achtmal aufgelegt werden. Gewidmet ist es dem Herzog Vincenz von Mantua, jenem Fürsten, dem Monteverdi von 1590 an 22 Jahre diente.
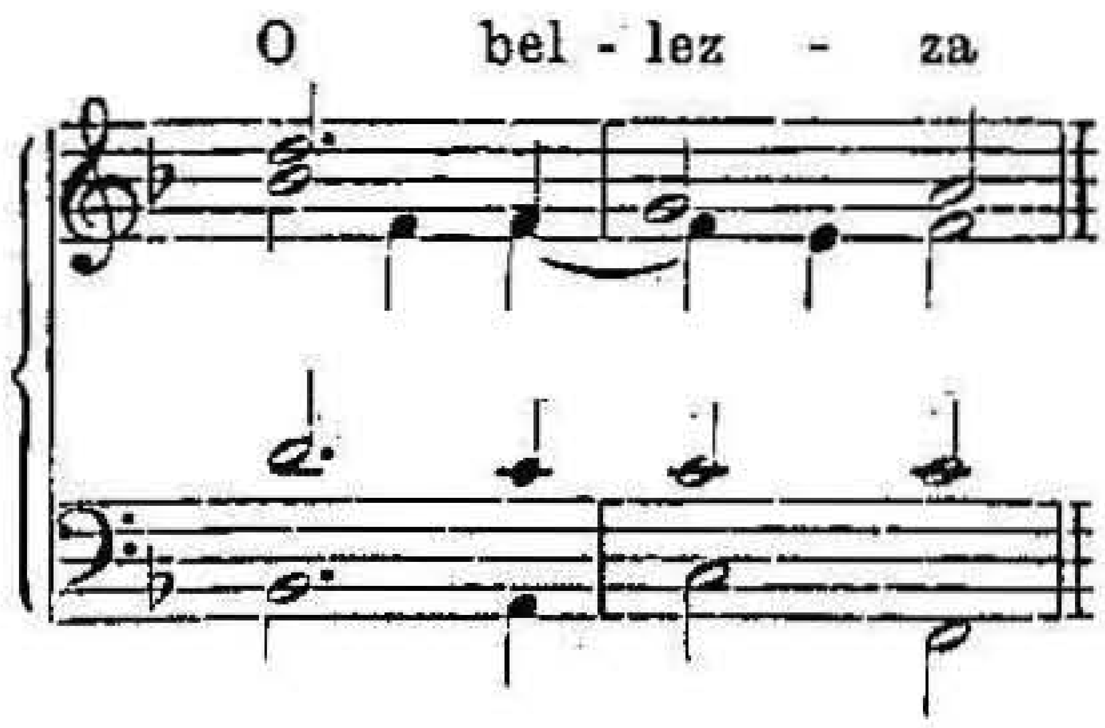
Nach Vogel's Mitteilung ist die Ausgabe des terzo libro vom Jahre 1611 voll der ärgsten Druckfehler, so daß sie fast ganz unbrauchbar ist. In dem schon genannten Nürnberger Sammelwerk vom Jahre 1597 stehen aus diesem Buche die Madrigale *La giovinetta pianta*, *Sovra tenere herbette*, *Stracciami pur il core.*

Das vierte Buch, 1603 erschienen, enthält 20 Madrigale. Die auf Deklamation gestellten Madrigale überwiegen hier noch mehr als im dritten Buch.

Nr. 1 *Ah dolente partita* zieht seine Wirkungen aus der fast ganz durchgeführten akkordischen Behandlung im neueren Sinne. Vorhalte spielen eine große Rolle dabei. Der sehr wirksame Orgelpunkt am Schluß gebe von dieser Schreibart einen Begriff. Wie ausdrucksvoll die herben Reibungen der benachbarten Töne in den letzten acht Takten!
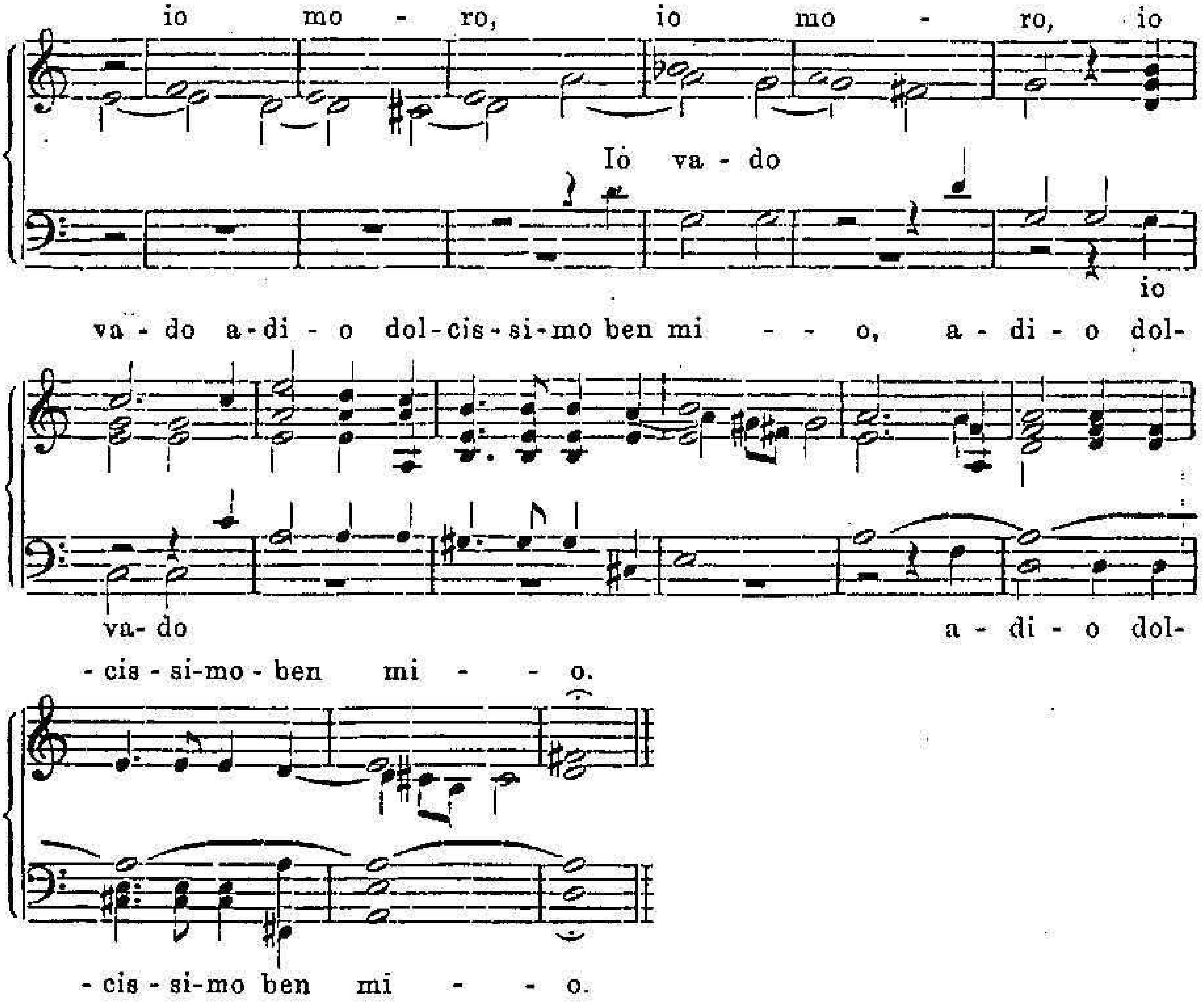


Nr. 2 *Cor mio mentre vi miro*, mehr interessant als bedeutend. Die beliebte Tonmalerei auf sospir (Pausen) fehlt nicht. Der Ausruf bei »O bellezza« in der zweiten Hälfte ist eine für Monteverdi ganz charakteristische Formel, die er in Varianten häufig angewendet hat:



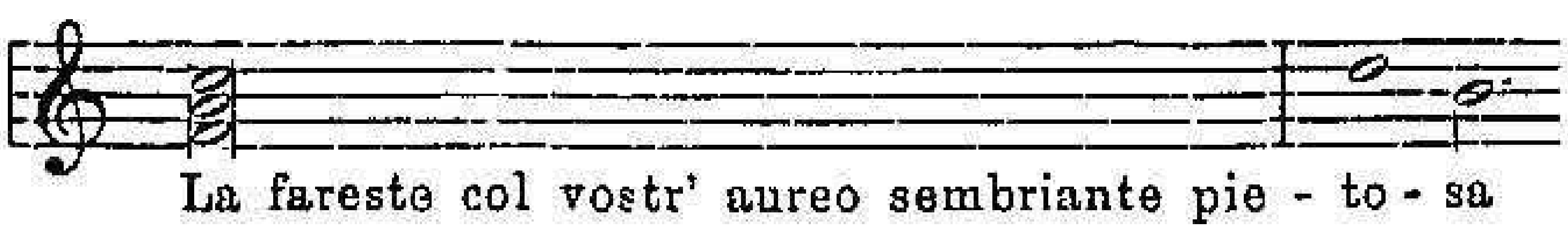
Sehr Monteverdi'isch klingt auch der Schluß mit den durch alle Stimmen gehenden Septimensprüngen.

An die Art des Fürsten von Venosa erinnert Nr. 3 *Cor mio, non mori*, nur daß Gesualdo zumeist extravaganter in der Harmonik ist. Den zarten, wie hingehauchten Schluß vollends könnte Gesualdo geschrieben haben.



Die harmonische Sequenz in den letzten acht Takten (Kadenz in *D* dur hinter der Kadenz in *A* dur) ist ein Kunstgriff, den einige Monodisten des 17. Jahrhunderts später aufnahmen und weiter ausbildeten [1]).

Nr. 4 *Sfogava con le stelle* ist fast ganz und gar ein mehrstimmiges Rezitativ, in dieser Hinsicht ein sehr seltsames Stück. An sieben Stellen psalmodieren alle fünf Stimmen zusammen im Akkord. Die Notation an jenen Stellen ist ganz die der kirchlichen Psalmodie, also z. B.:
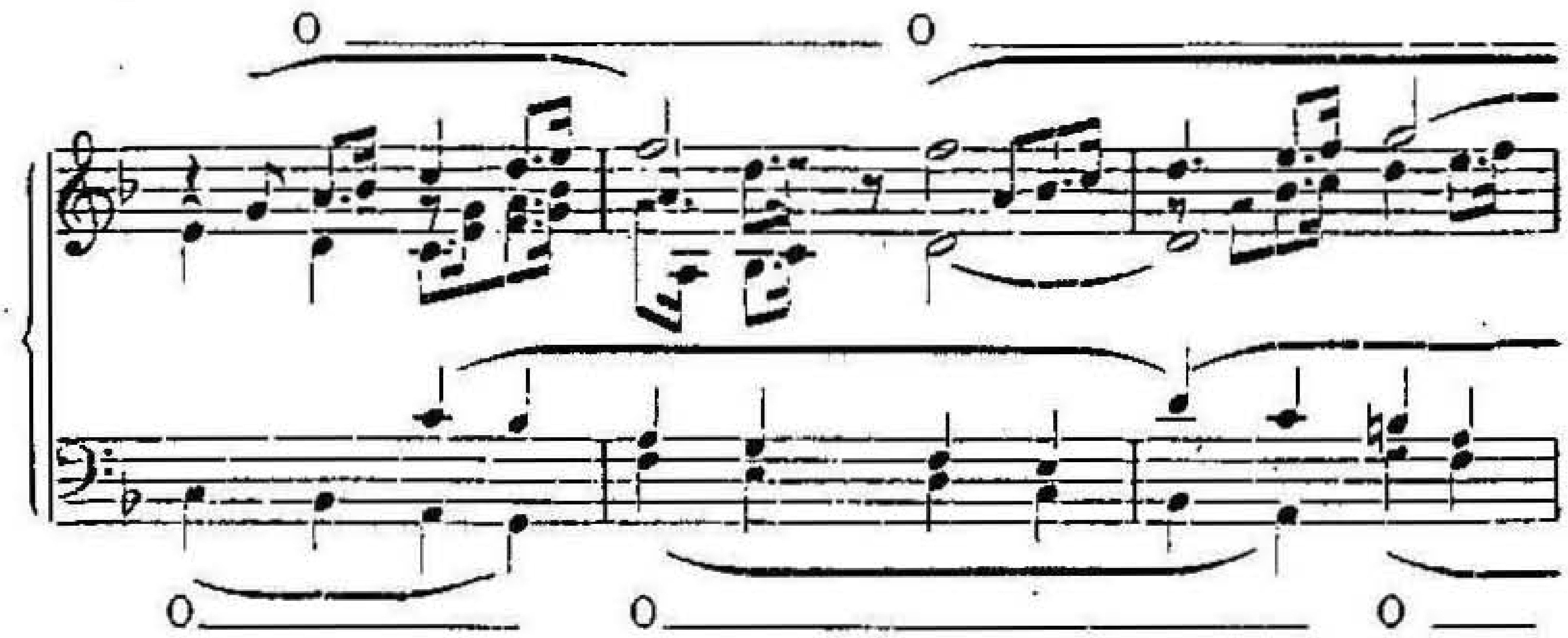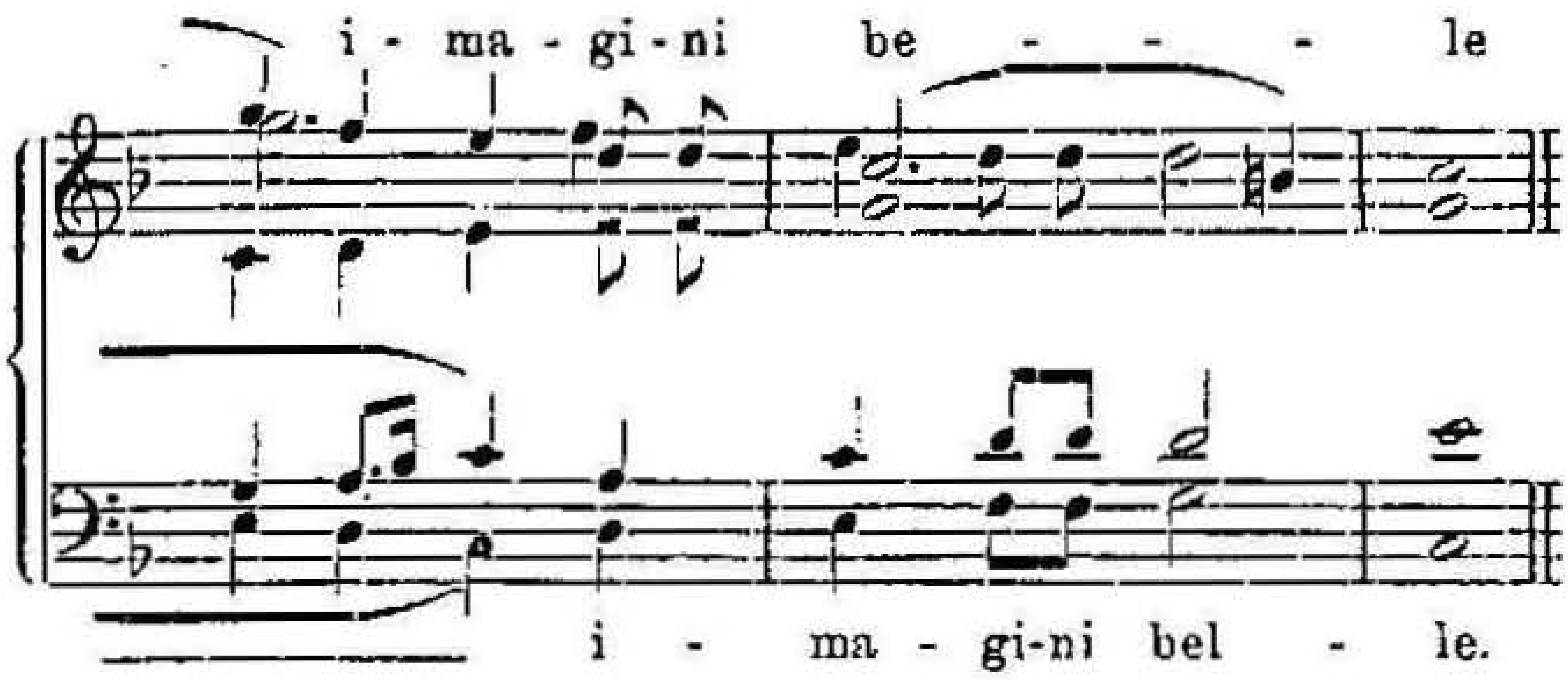


Bei diesen Stellen sind im Original übrigens Takt- oder vielmehr Teilstriche verwendet.

1) Vgl. Ambros, meine Bearbeitung des 4. Bandes von Ambros, Musikgesch., Index unter Sequenz.

Auch sonst erscheint mancherlei Sonderbares, wie z. B. die Koloraturen bei »o imagine belli«, dabei nicht zu übersehen die Septimensprünge der beiden Unterstimmen. Die konsequente Führung der Gegenstimmen veranlaßt mancherlei auffallende Zusammenklänge. Ähnliche schon fast instrumentale Effekte hat übrigens Giovanni Gabrieli auch bisweilen:

IV, 4.
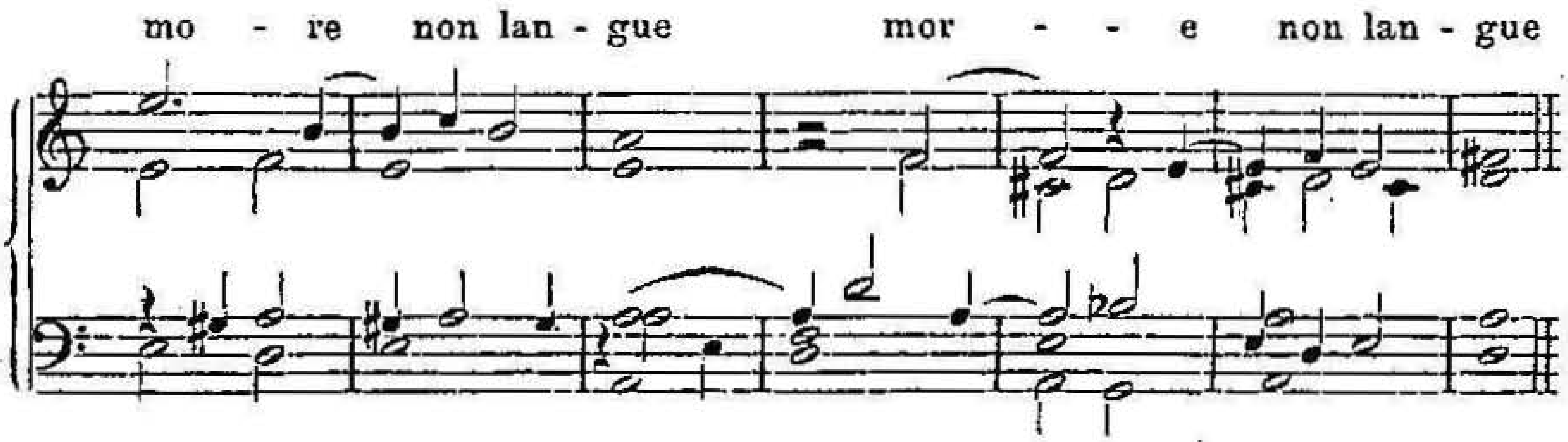




Durchaus deklamatorisch gehalten ist Nr. 5 *Volgea l'anima mia soavemente*, teils langsam, breit rezitierend, wobei das akkordische Element sich wirksam macht, teils im parlando; gerade an diesen Stellen kommt der Schein polyphonen Satzes oft zu stande. Für diese gemischte Schreibart ist das prachtvoll klingende Stück eines der schönsten Muster.

Nr. 6 *Anima mia perdona* mit dem dazugehörigen zweiten Teil Nr. 7 *Che se tei se il cor mio*[1]) gehören zu den von Artusi so scharf angegriffenen Madrigalen. In seinem Buch »*(delle) Imperfettione della musica moderna*« pag. 40 gibt er den Schluß von Nr. 6 und Nr. 7 als Beispiel, ohne jedoch den Text beizufügen, der sicher nicht ohne Einfluß auf Monteverdi's Fassung des Schlusses geblieben ist. Beide Stücke gehören zu der Gattung des deklamatorischen Madrigals. Von besonderer Schönheit ist der breit ausgebaute polyphone Schluß von Nr. 7. Derartig deklamatorische, homophone Stücke mit einem polyphonen Schlußabschnitt zu krönen, ist ein bei Monteverdi nicht seltenes Verfahren.
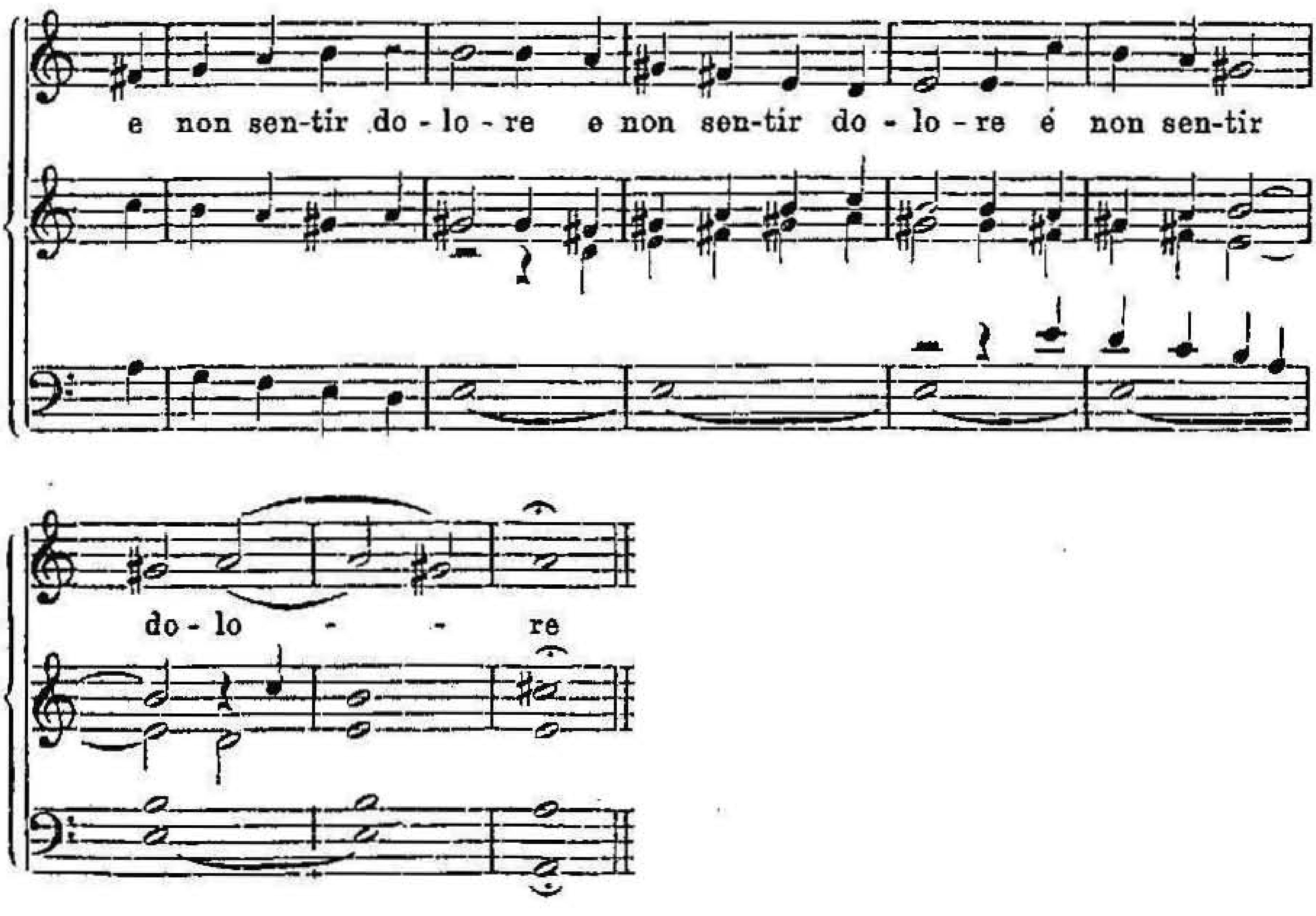
Nr. 8 *Luci seren'e chiare* gehört zu derselben Gattung wie Nr. 5. Im ganzen ersten Teil durchaus homophon, Hauptstimme im Sopran. Die ersten zwei Textstrophen notengetreu dasselbe, nur das zweite Mal alles mit stark

1) Nr. 8 u. 9 der neuen Peters'schen Ausgabe.
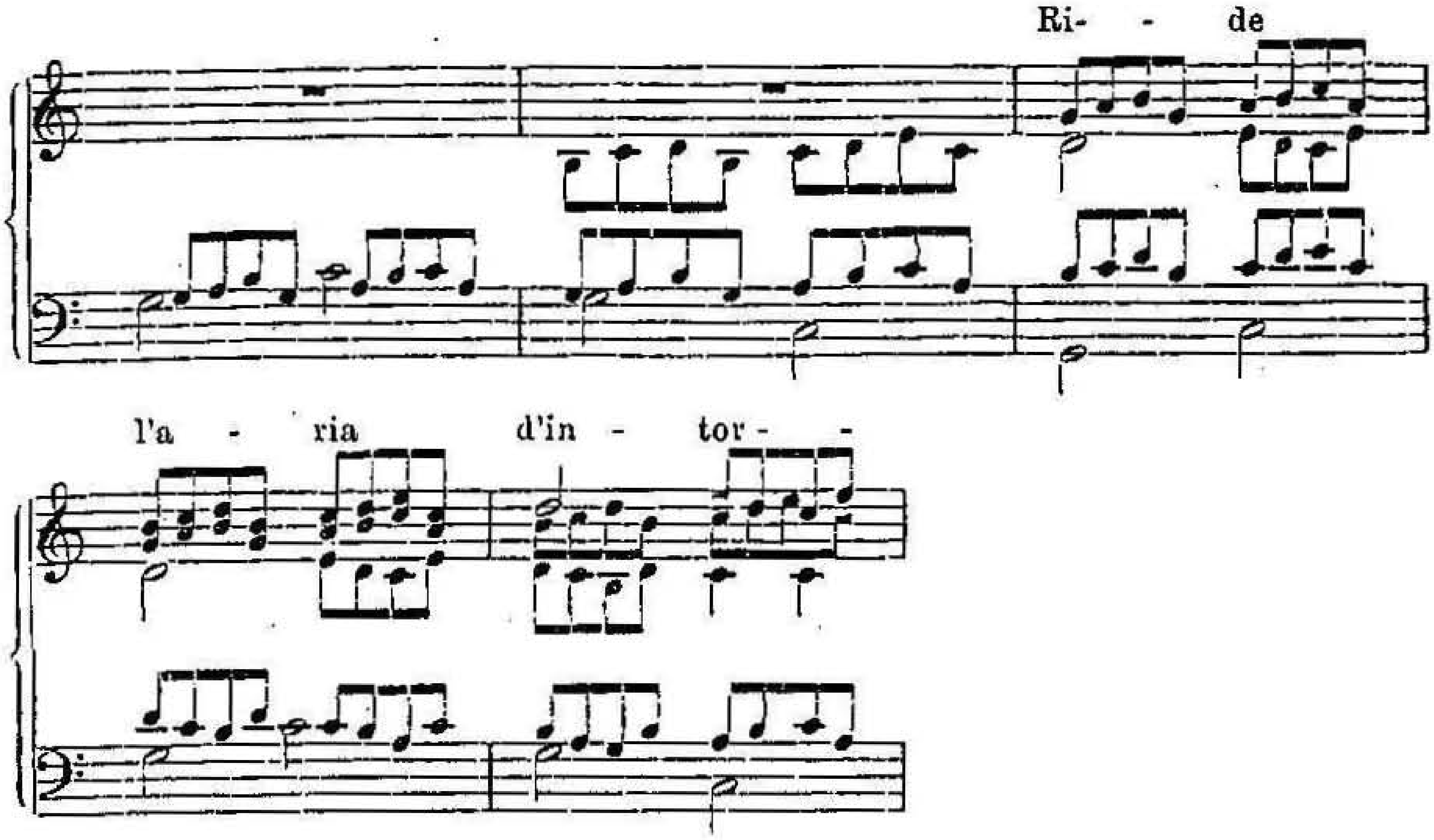
gesteigerter Wirkung einen Ton höher. Auch die dritte und vierte korrespondieren miteinander, geistvolle Varianten in der Stimmanordnung erhöhen noch den Reiz. Auch zu diesem Stück hätte Artusi entrüstete Fragezeichen machen können; alle Eigentümlichkeiten Monteverdi's Harmonik kommen vor, nach oben gehende Vorhalte, frei einspringende Dissonanzen. Ein kleines Beispiel vom Schluß dieses hervorragenden Stückes möge die Art der Harmonik kennzeichnen:



Genau den gleichen Stil weist Nr. 9 auf, *La piaga c'hò nel core*, das kaum minder schön ist, wie auch Nr. 10 *Voi pur da me partite*. Der Schluß ist ein ziemlich seltenes Beispiel von eigentlichem Orgelpunkt im modernen Sinne mit Verwendung vieler dissonierender Bestandteile:

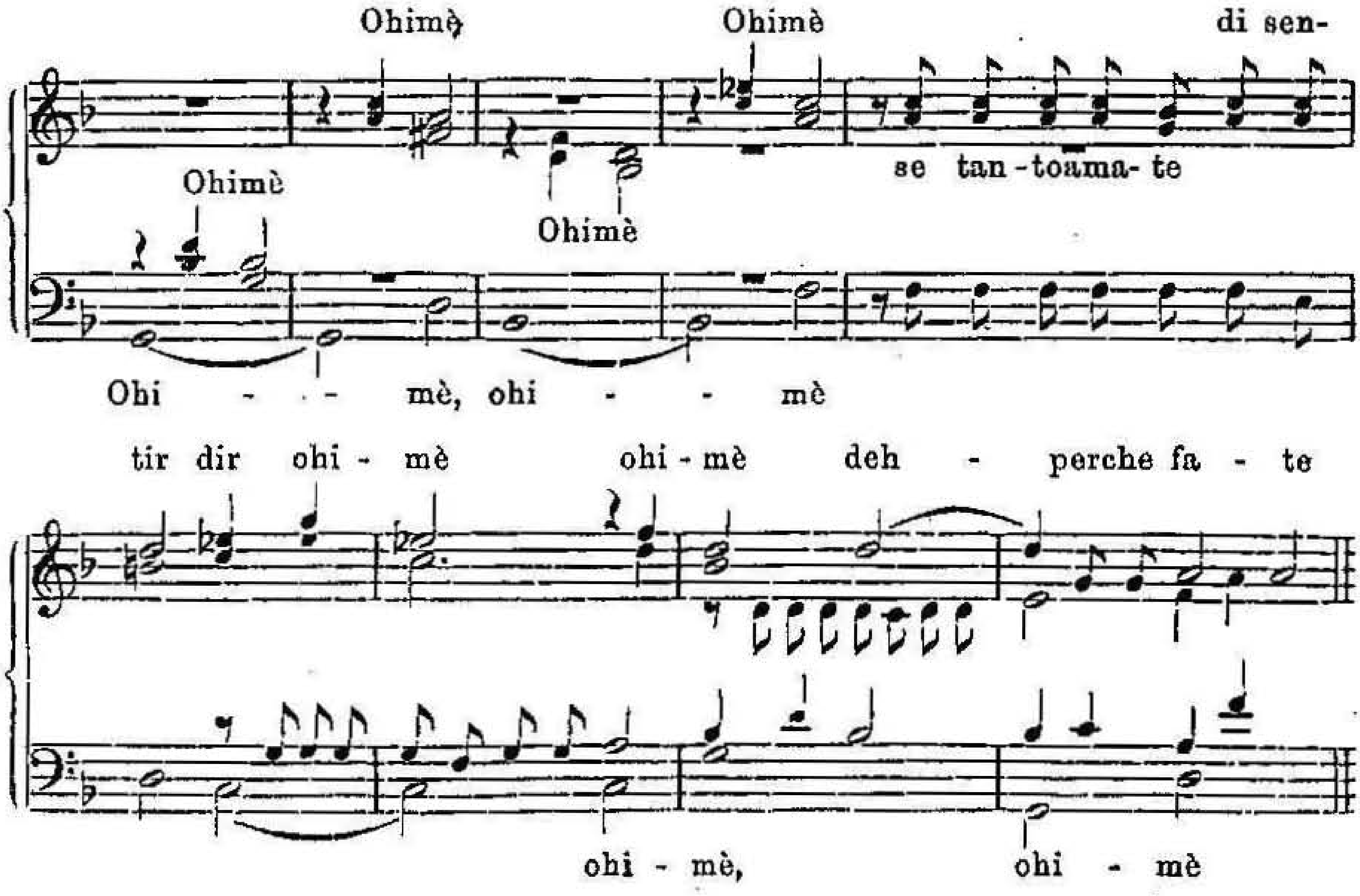


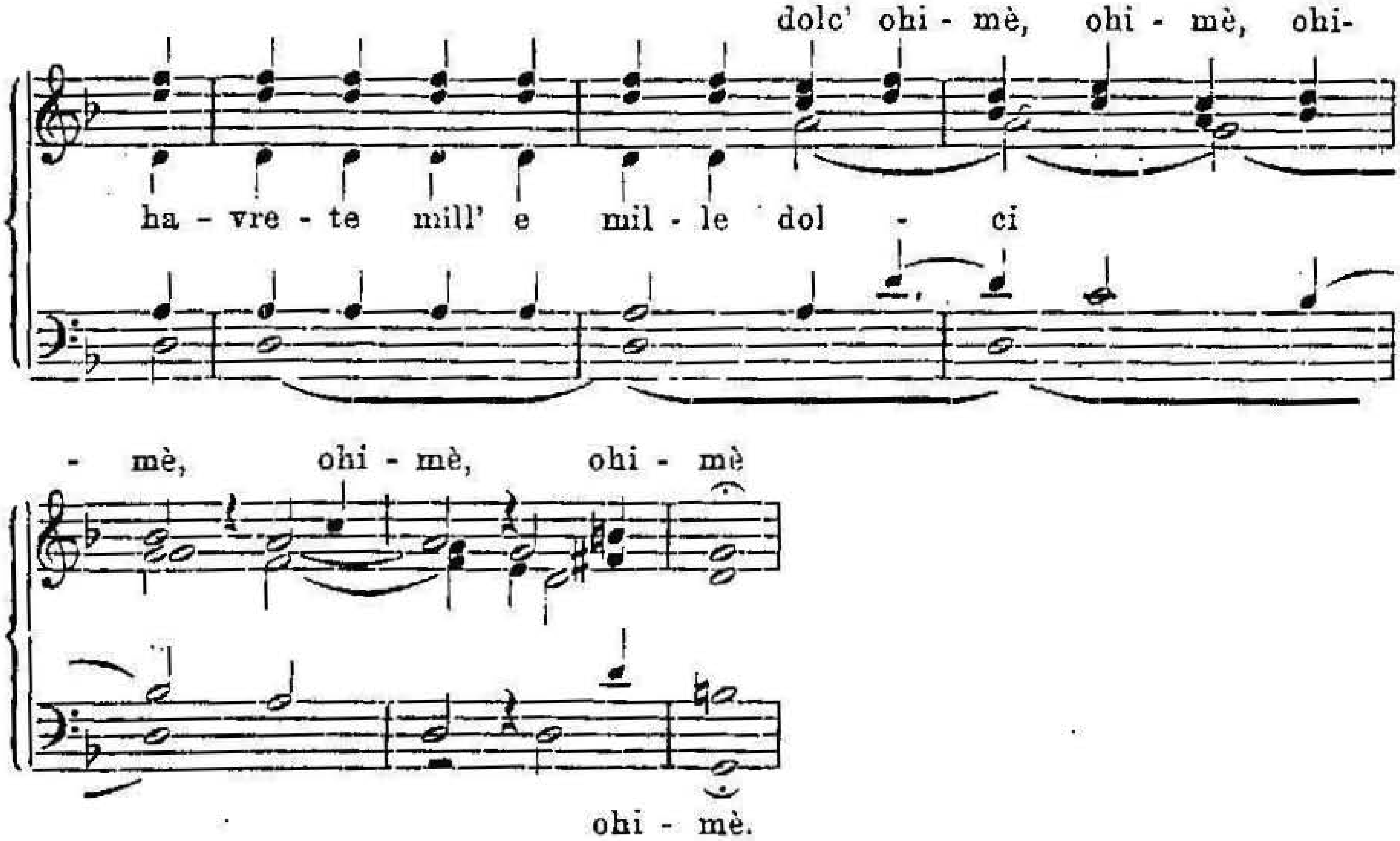
Mehr Tonmalerei als sonst bei ihm gewöhnlich verwendet Monteverdi in Nr. 11 *A un giro sol di bell' occhi lucenti.* Die Worte »*ride l'aria d'intorno*« geben Anlaß zu einer richtigen vierstimmigen Vokalise:



ähnlich werden weiterhin »*il mar*« illustriert durch lange Haltetöne der Unterstimmen, über denen sich die drei Oberstimmen in langsamen, breiten Fiorituren ergehen; ferner »*i venti*« durch geschwinde Passagen ähnlich wie oben »*l'aria*«: Der Schluß dieses Stückes ist ausgezeichnet durch besonders eindringliche, herbe Vorhaltwirkungen.

Im ganzen viel bedeutender jedoch ist Nr. 12 *Ohimè se tanto amate*, im pathetisch deklamierenden Stil eines der besten Monteverdi'schen Stücke. Von frei einspringenden Dissonanzen, Septimensprüngen, ungewöhnlichen Akkordverbindungen (trotz bescheidener Anwendung der Chromatik) ist das Stück voll. Anfang und Schluß mögen einen Begriff der Schreibart geben:





Nahe verwandt im Charakter und in der Schreibart sind Nr. 13 *Io mi son giovinetta* und Nr. 14 *Quel augellino che canta.* Sie gehören wahrscheinlich als prima und seconde parte zusammen, obschon dies nicht ausdrücklich vermerkt ist. Es handelt sich hier um eine ins madrigalistische hinüberspielende Kanzonette. Insbesondere Nr. 13 ist voll von schöner, ausdrucksvoller Melodie, dabei von sehr merkwürdiger Mischung der Gefühle: ein tief schwermütiger Hauch eint sich mit großer Anmut. Am Schluß machen die bekannten Kettengänge von Parallelquinten und Oktaven bedeutende Wirkung.

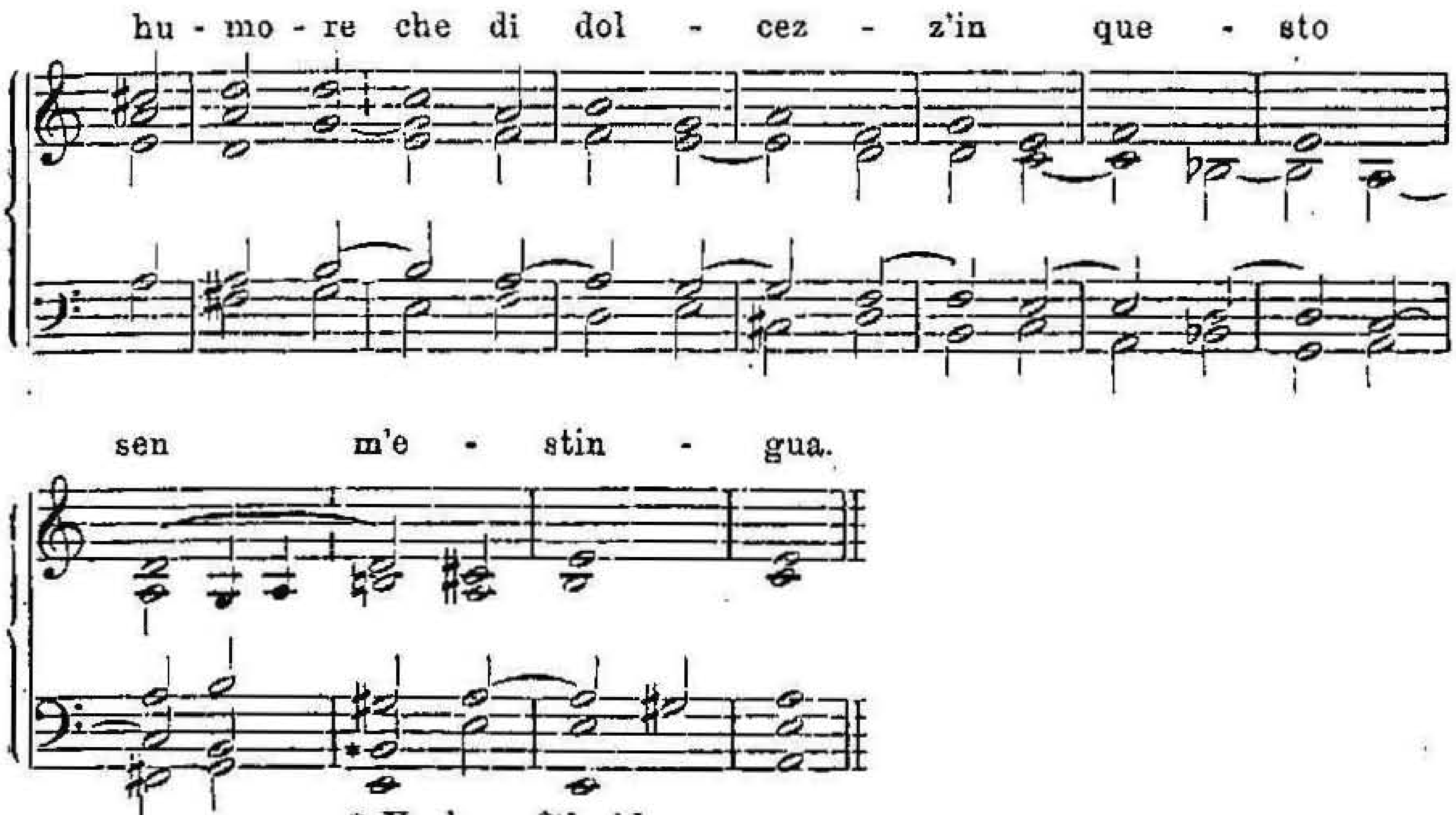
Nr. 15 *Non più guerra pietate* benutzte der Theoretiker Banchieri als Beispiel zur Erklärung des »*contrappunto moderno*« in seiner Schrift *Cartella musicale* Blatt 29. Die Eigentümlichkeit des Stückes liegt darin, daß mit Ausnahme des Beginns und des Schlusses eine einzige rhythmische Formel das ganze kontrapunktisch verwickelte Stück beherrscht, indem alle Motive, alle Nachahmungen zurückgehen auf



diese Phrase auch thematisch verwerten, indem bald Teil a, bald b allein vorkommt. Eine solche Beschränkung, Sparsamkeit des thematischen Materials verdient als für die damalige Zeit neu und selten besonders angemerkt zu werden.
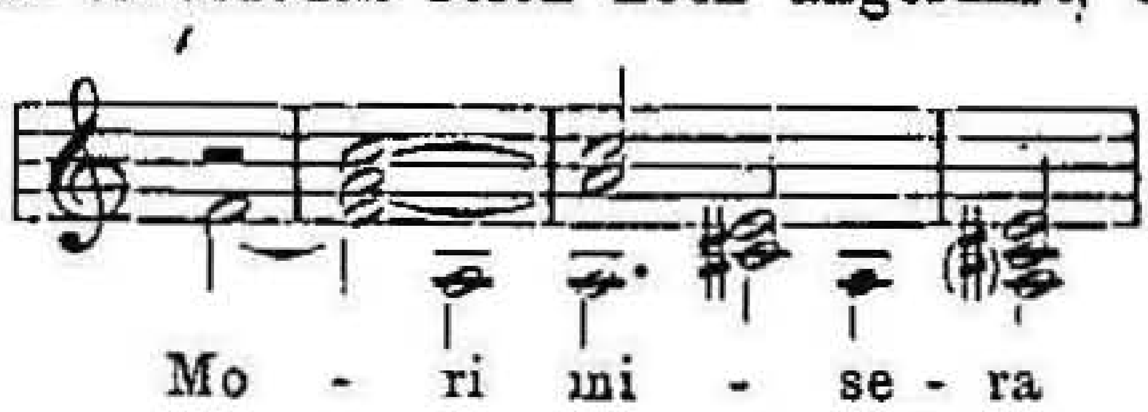
Nr. 16 *Si ch'io vorei morire* bringt wiederum die Da capo-Form (vgl. S. 261), Anfang und Ende stimmen notengetreu überein. Auch in der Mitte wird durch ziemlich notengetreue Wiederholung eines längeren Abschnitts das Bestreben nach Symmetrie betont. Das Stück ist merkwürdig durch sonderbare, hartnäckige Sequenzen, die alle der auf- oder absteigenden Tonleiter folgen. Besonders die erste wirkt überraschend trotz ihrer Lang-

atmigkeit und ihres monotonen Aussehens, durch die merkwürdigen Vorhaltsdissonanzen, den unerwarteten Übergang nach *A* dur gegen den Schluß; dazu müßte dann noch ein langes diminuendo bis zum pianissimo kommen.

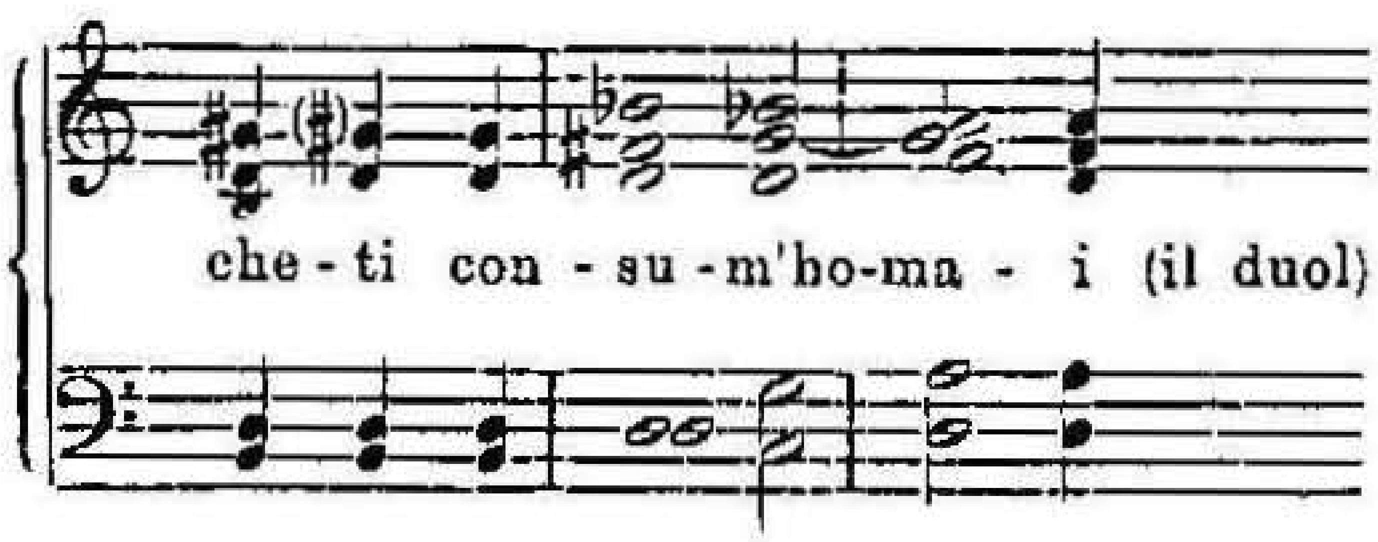


* Vorlage fälschl. *c*.

Zu den am strengsten deklamatorisch behandelten Madrigalen gehört Nr. 17: *Anima dolorosa.* Hier rezitieren in der Tat alle fünf Stimmen fast durchweg zugleich. Außerordentlich wirksam ist die Behandlung der Fragen in der Mitte; immer dringender wird der Ton, immer höher steigt die Melodie, immer erregter wird der Klang. Das Problem des fragenden Ausdrucks in der Musik ist in diesem Stück in meisterhafter Weise gelöst. Ein paar Merkwürdigkeiten der Harmonik seien noch angeführt, der Querstand:
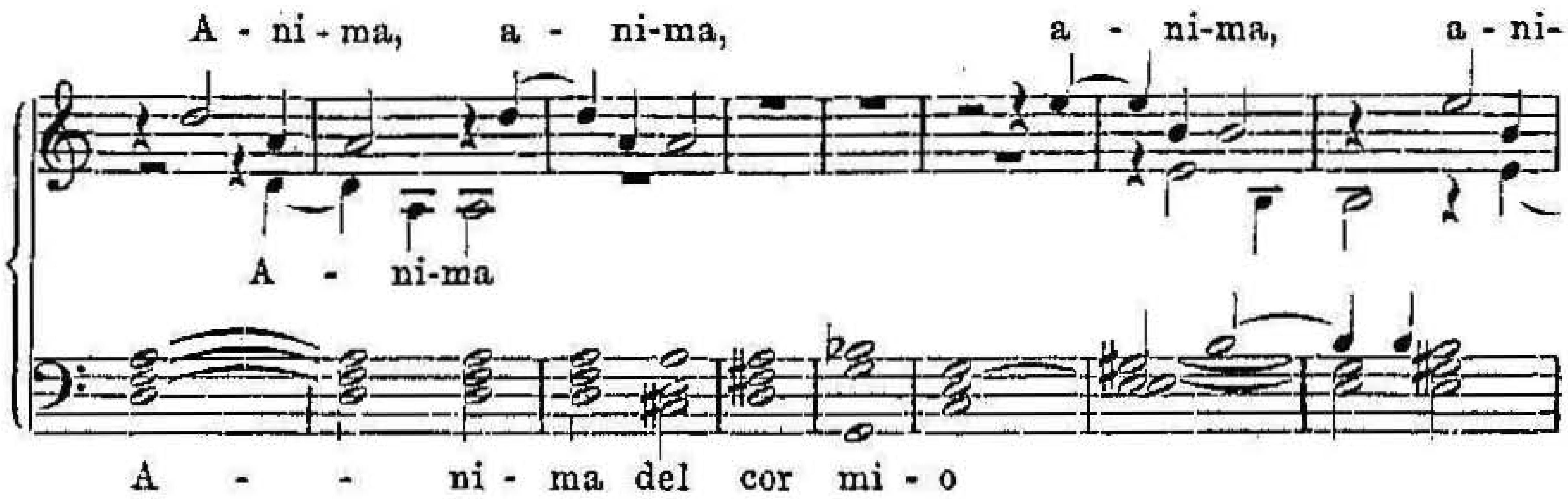


und der übermäßige Dreiklang *d fis b* bei den Worten:
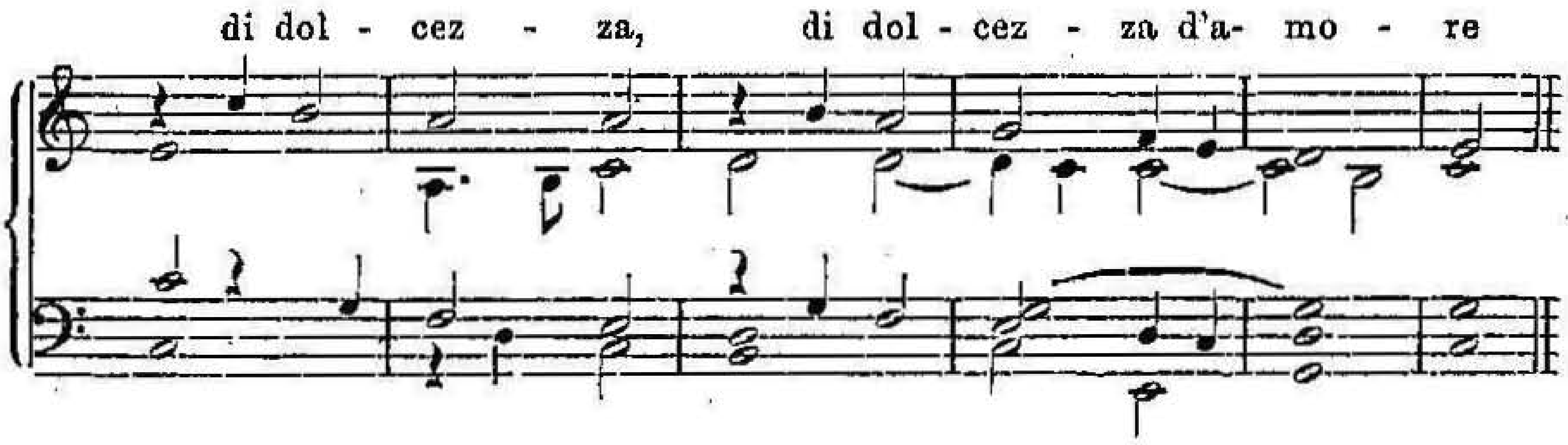


Querstände liebt unter den Madrigalisten besonders Marenzio. Monteverdi verwendet sie nur ab und zu. Übermäßige Dreiklangswirkung hat z. B. Gabrieli sehr glücklich in seinem achtstimmigen »*O Domine Jesu Christe*« bei »*felle*«.

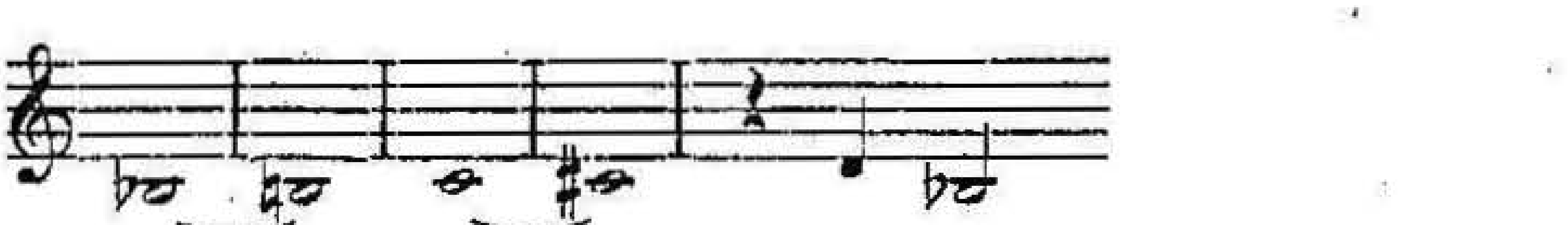
In ganz ähnlichem Stil ist Nr. 18 abgefaßt, *Animo del cor mio.* Originell der Beginn: In den drei Unterstimmen breite akkordische Unterlage, darüber hin rufen die beiden Oberstimmen einander zu:
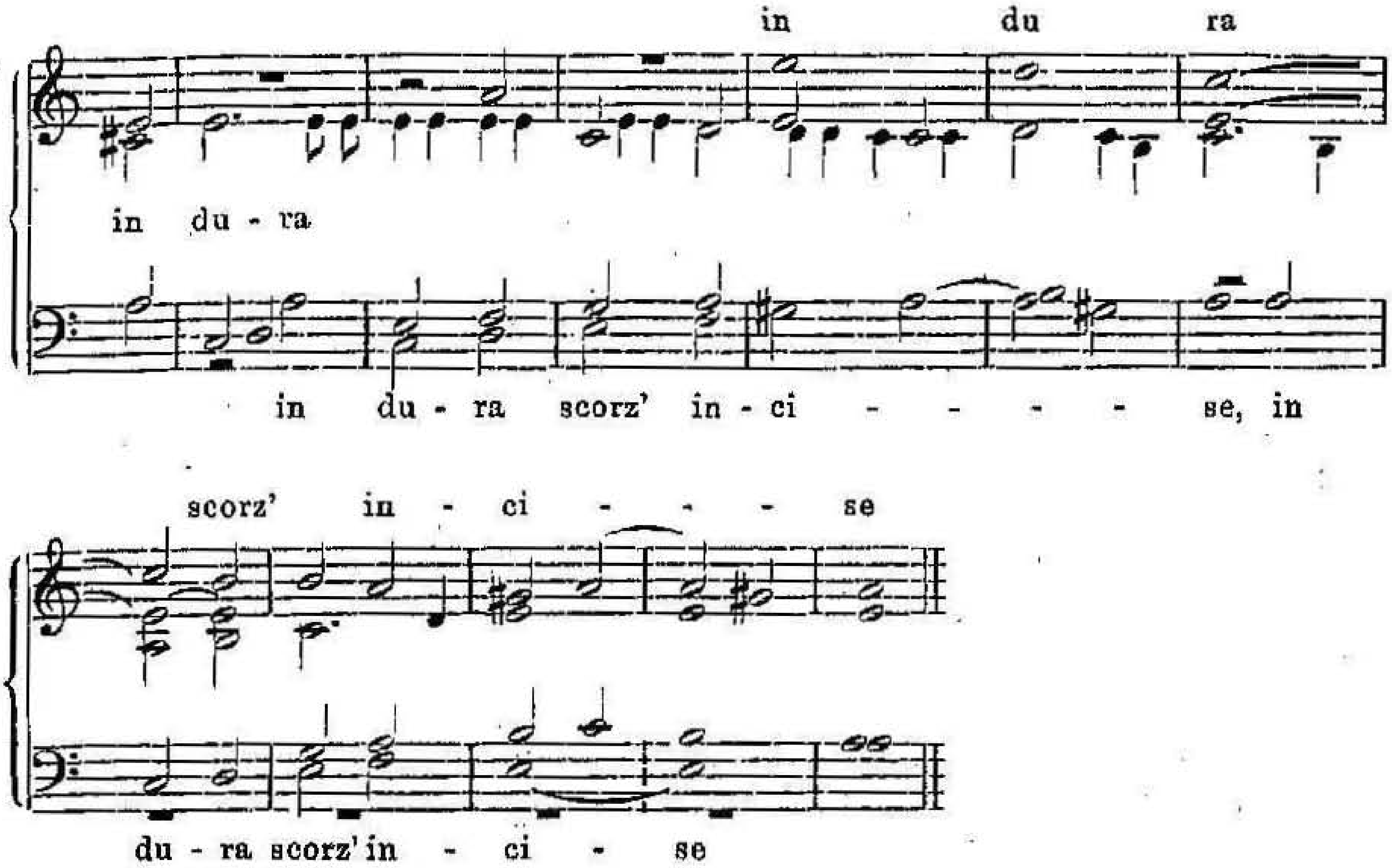


Nr. 19 *Longe da te cor mio* verwendet mehr die übliche polyphone Madrigalschreibart. Ein paar auffallende harmonische Wirkungen seien hier angemerkt, Nebenseptakkorde nach neuerer Auffassung; zugleich harmonische Sequenz:



Nr. 20 *Piagn'e sospira e quand'i caldi raggi* gehört zu den ausgesprochen chromatischen Stücken. Der ganze erste Teil hat als Hauptmotiv vier chromatisch aufsteigende Töne:



Diese chromatische Phrase taucht überall auf, bald in Engführungen, bald stützt sie im Baß ein Gefüge bewegter, ineinander greifender Oberstimmen, bald schiebt sie sich als Mittelstimme hinein. Mannigfaltig kontrapunktierende Stimmen sind ihr entgegengesetzt. Man denkt an gewisse Cappricci des Frescobaldi, der vielleicht dieses Stück gekannt hat. Das Madrigal gehört vielleicht nicht zu Monteverdi's bedeutendsten Stücken, ist aber eines seiner eigentümlichsten und im einzelnen voll der interessantesten Einfälle. Nur eine Stelle sei hier mitgeteilt, die »harten« Harmonien auf »*dura*«:



Nachgedruckt wurden aus dem quarto libro in dem genannten Nürnberger Sammelwerk vom Jahre 1597 Madrigal Nr. 1.
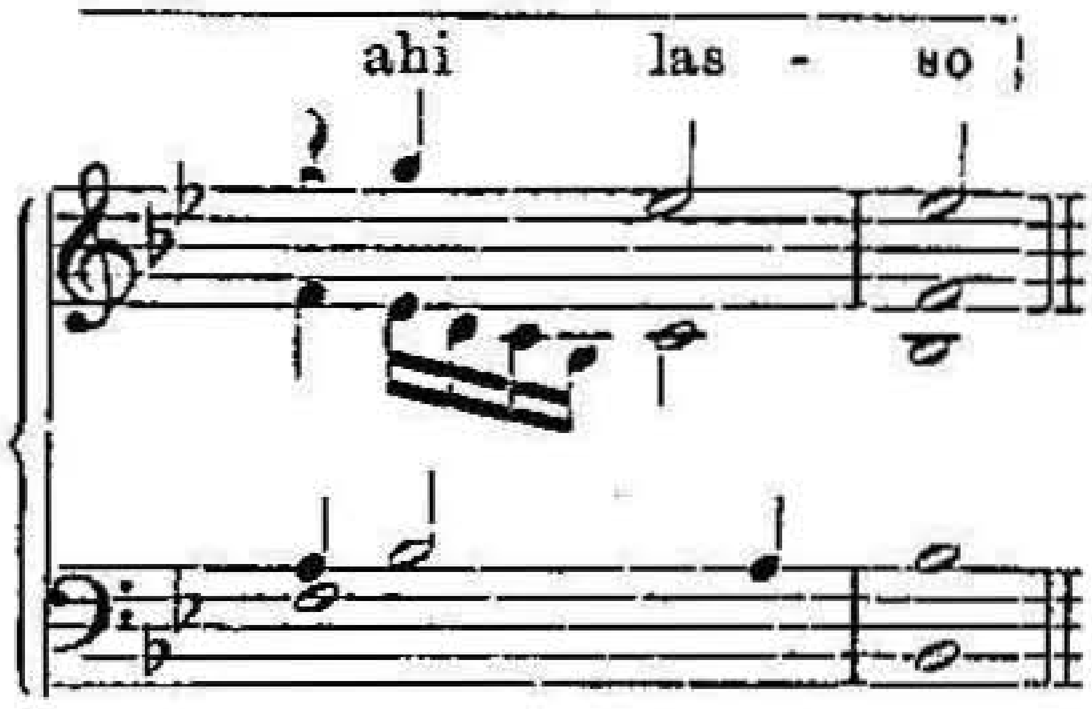
in dem Sammelwerk Borchgrevinck, Kopenhagen 1605, lib. I: Nr. 1, 13, 14, 15.

in dem Sammelwerk Borchgrevinck, Kopenhagen 1606, lib. II: Nr. 2.
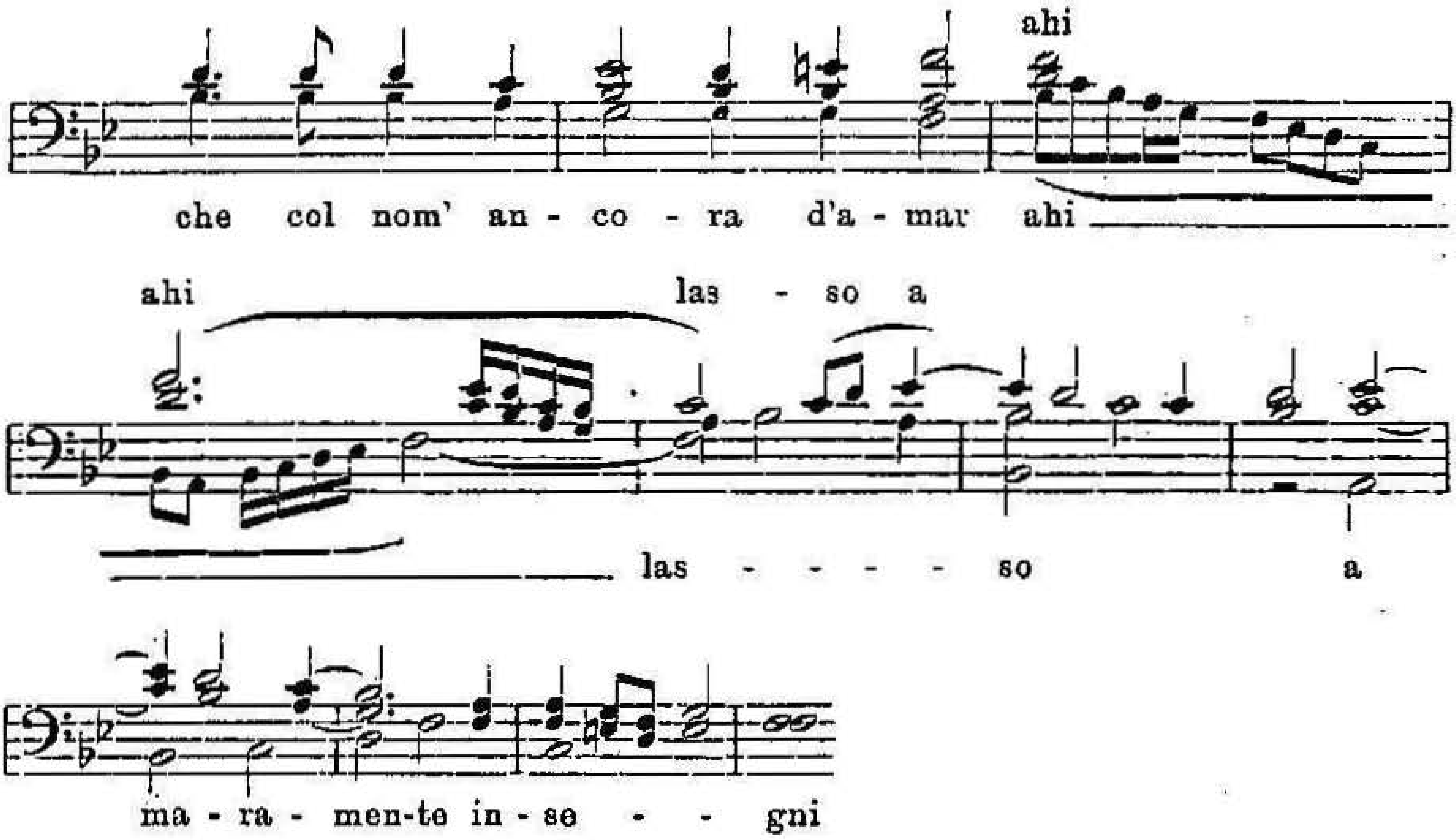
Das fünfte Buch erschien bei Amadino in Venedig zuerst 1605. Neuauflagen folgten 1606, 1608, 1610, 1611, 1613, 1615? alle bei Amadino, 1620 bei Magni. Dies Werk gehört also zweifellos zu Monteverdi's erfolgreichsten Arbeiten. Ihm beigegeben ist ein offener Brief »*ai studiosi lettori*«, in dem Monteverdi auf Artusi's Beschuldigungen antwortet, derselbe Brief, den Monteverid's Bruder Guelio Cesari den von ihm herausgegebenen dreistimmigen Scherzi (1609) des Meisters beifügte.

Die Sammlung wird eröffnet mit einem altberühmten Stück, *Cruda Amarilli*, das durch Padre Martini in seinem *Saggio* bekannt geworden ist. Neuerdings habe ich es in einer Einrichtung für den praktischen Vortrag in meiner Bearbeitung des vierten Ambros-Bandes nochmals abdrucken lassen. Der Text ist entnommen der 2. Szene aus Guarini's *Il pastor fido*. Artusi's heftige Angriffe 1) richteten sich besonders gegen dieses Madrigal. Er beanstandete einige der ausdrucksvollsten Stellen, u. a. die prachtvolle frei eintretende None bei:

1) Artusi, Imperfett. . . . I. parte (1600) pag. 40, II. parte (1603) pag. 10 ff. Monteverdi's Verteidigungsbrief bei Artusi gibt E. Vogel in seiner Studie über Monteverdi, vgl. auch Ambros, Gesch. d. Mus. IV. Bd. (3. Aufl.) S. 538 ff.
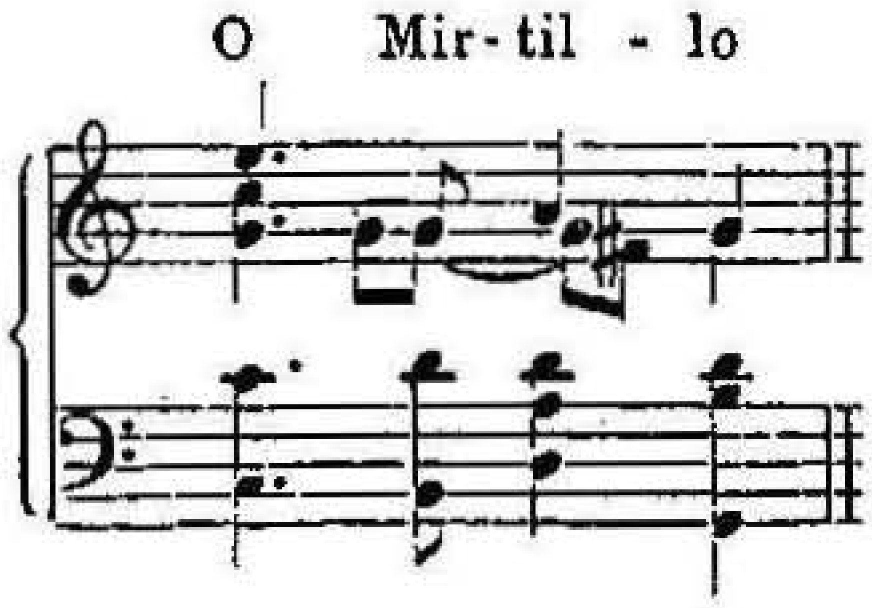


Unmittelbar daran schließt sich eine jener schon mehrmals erwähnten breiten Monteverdi'schen Melodien für drei tiefe Stimmen:
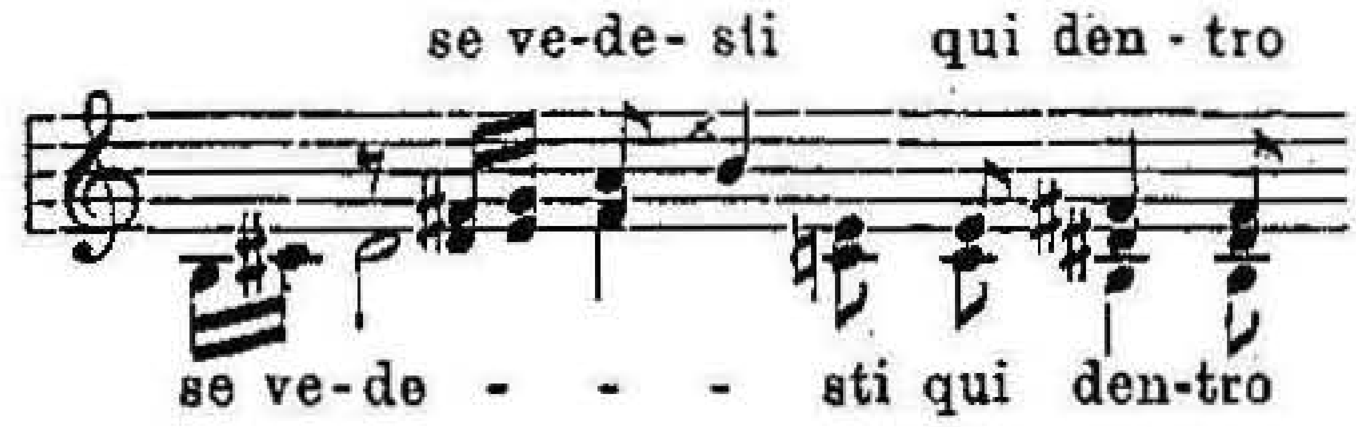


Der Schluß des Stückes gehört zum Allerschönsten, was Monteverdi überhaupt geschrieben hat.

Auch Nr. 2 *O Mirtillo*[1]) hat Artusi angegriffen (p. 48b). Der Text ist gleichfalls der 2. Szene von Guarini's *Il pastor fido* entnommen. Es ist im deklamatorischen Stil gehalten, ein Monolog, homophon; man braucht nur die vier Unterstimmen auf einem Instrument zur Oberstimme als Solo zu spielen, um ein Gebilde zu erhalten, das einem Monteverdi'schen Rezitativ mit Generalbaß schon sehr ähnlich sieht. Es wäre vielleicht sehr am Platze, wenn man derartige Stücke zwecks richtiger Auffassung des Monteverdi'schen Generalbasses genau studieren wollte. Eigentlich ist die Generalbaßbegleitung doch nur ein Ersatz für gesungene akkordische Begleitung dieser Art, der vorgenommen wurde, um das Solo besser hervortreten zu lassen. Das Monteverdi'sche Wahrzeichen, der leidenschaftliche Aufschrei, der von dem berühmten »*Lasciatemi morire*« der Arianna her wohl bekannt ist, spielt auch in diesem Stück eine große Rolle. Es beginnt:

1) Nr. 10 der neuen Peters'schen Ausgabe.
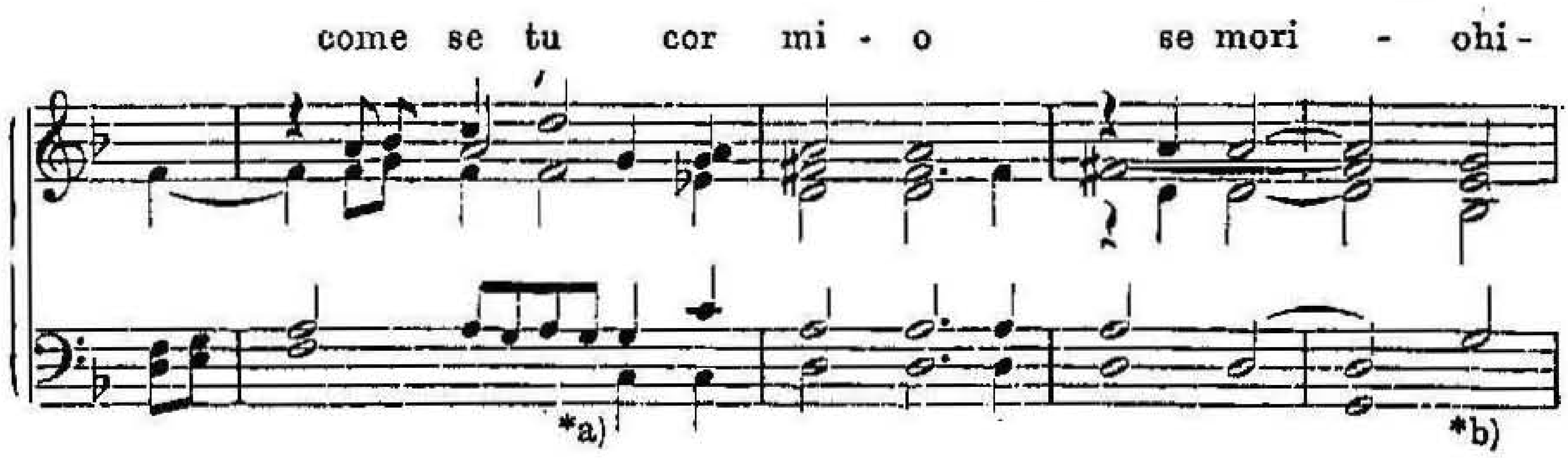


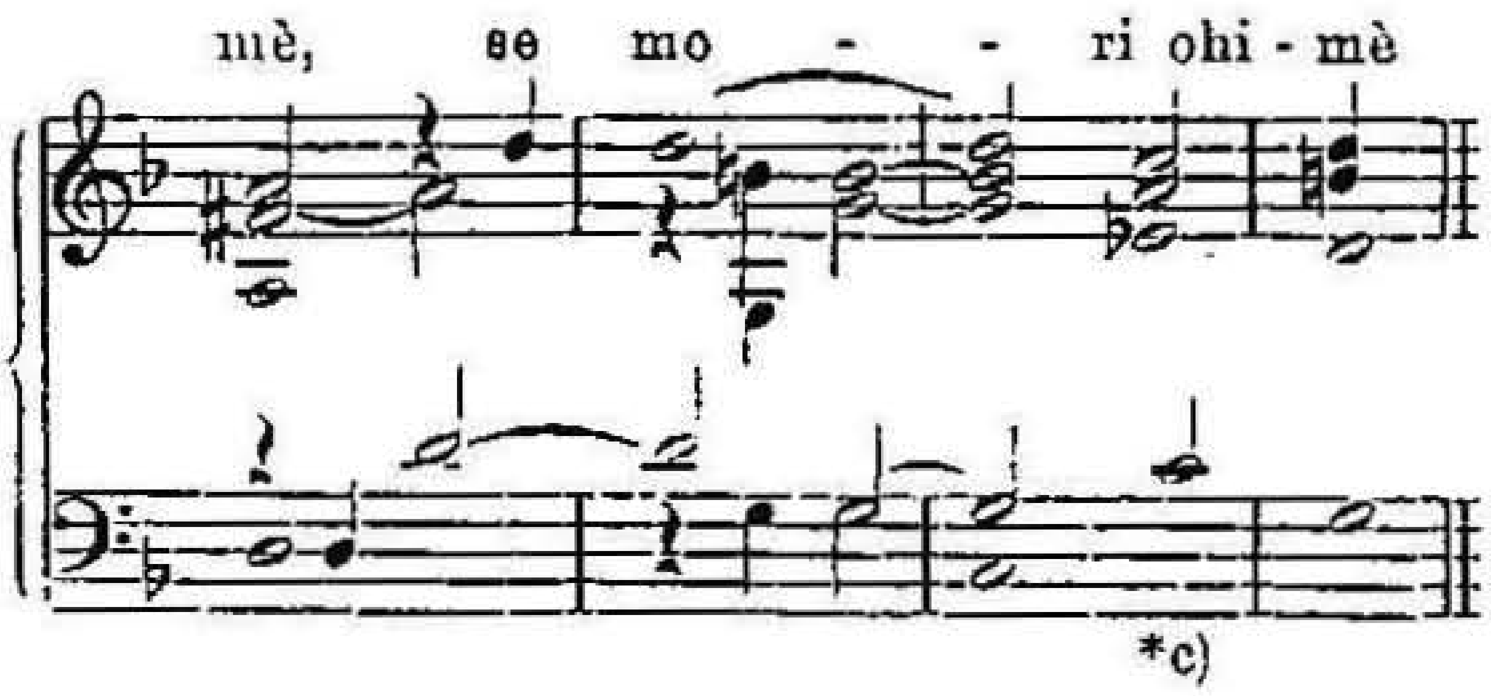
etwas später:



mit der auffallenden großen Septime *c—h*, der sprunghaften, ganz unregelmäßigen Auflösung des Vorhalts, eine jener ausdrucksvollen Monteverdi'schen Willkürlichkeiten, die Artusi's Zorn so sehr erregten. An der Geschichte jenes »lamento d'Arianna»-Motivs ist übrigens Marenzio nicht unbeteiligt. Auch er kennt schon vor Monteverdi jene heftigen Aufschreie, vielleicht hat Monteverdi in dieser Hinsicht von ihm gelernt; man vergleiche z. B. den Anfang von Marenzio's vierstimmigem Madrigal *Ahi dispietata morte* oder sein fünfstimmiges *Ahi tu m'el neghi* (beide bei Padre Martini).

Auch über Nr. 3 *Era l'anima gia presso a l'ultim' hore*[1]) hat Artusi seinen Spott ausgelassen (p. 25 ff., 43). Das nur madrigalisch, polyphon gehaltene Stück ist mit allen Herbheiten Monteverdi'scher Harmonik gewürzt, in dieser Hinsicht voll von Feinheiten, wundervoll im Klange; insbesondere der Schluß ist von einer zauberhaften Zartheit. Ein paar Beispiele seien hier angeführt:





1) Nr. 11 der neuen Peters'schen Ausgabe.
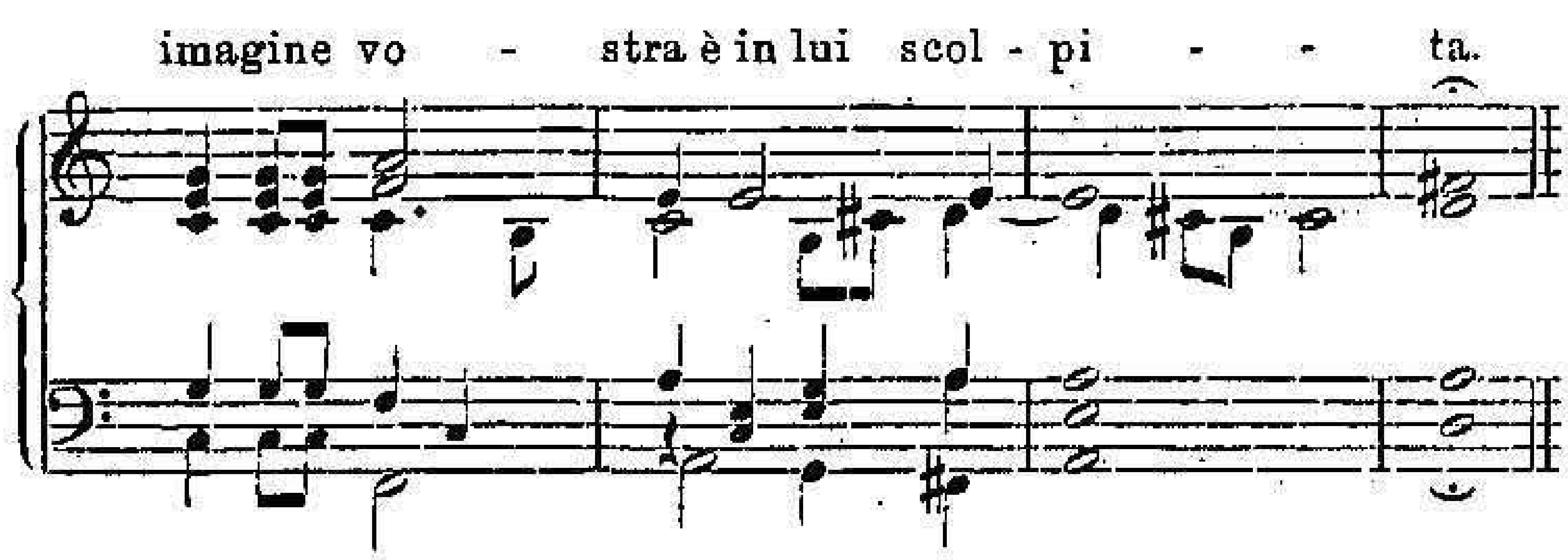
An der Stelle a) beachte man den sprunghaft aufgelösten Vorhalt, die daraus entstehende scharf dissonierende Wirkung; bei b) und c) machen die überraschend eintretenden Sexten, anstatt der Quinten (*g*, *b*, *e* anstatt *g*, *b*, *d*; *c*, *es*, *a* anstatt *c*, *es*, *g*) sehr gute Wirkung.

Nr. 4, 5, 6, 7, 8 zusammengehörig, als eine fünfteilige größere Komposition. Text wohl eine ganze Episode aus »Guarini's »*Il pastor fido*«.

Diese Stücke Nr. 4 *Ecco Silvio colei ch'in odio hai tanto*, Nr. 5 *Ma se con la pietà non è in te spente*, Nr. 6 *Dorinda, ha dirò, mia, se mia non sei*, Nr. 7 *Ecco piegando le ginocchie a terra*, Nr. 8 *Ferir quel petto Silvio* sind gewiß reich an interessanten feinen Zügen, haben aber als Ganzes doch nicht den Wert vieler anderer Madrigale Monteverdi's, weil hier die Grenzen der Gattung zu weit überschritten sind. Das Madrigal in seiner reinsten Form ist ein durchaus lyrisches Gebilde. Hier aber wird etwas episches und dramatisches hineingebracht. Erzählung und richtiger Dialog stehen hier im Vordergrund, lyrischer Gefühlsausdruck jedoch tritt nur an wenigen Stellen hervor. Wenn z. B. Dorinda sich (Nr. 7) vor Silvio auf die Knie wirft, ihn in rührenden Worten um Verzeihung bittet, ihm Pfeil und Bogen darbietet, damit er ihr die Brust durchbohre, die Brust entblößt —, so paßt zu dieser dramatischen Szene kaum ein fünfstimmiger, fein madrigalisch polyphon gefügter Satz.
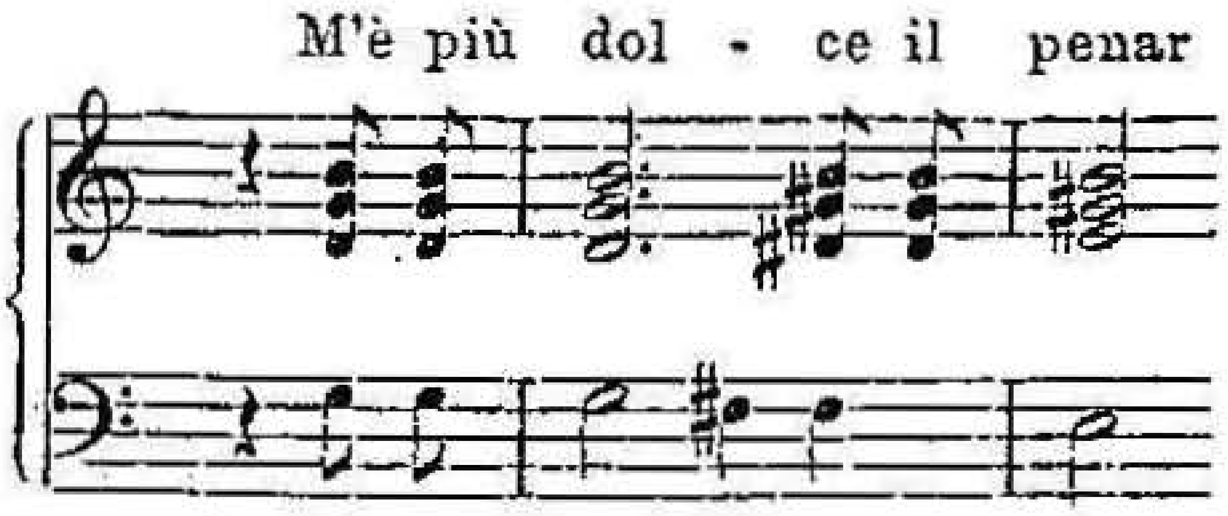
An ähnlicher Schwäche leiden die drei folgenden, zusammengehörigen Stücke, Nr. 9 *Ch'io t'ami più de la mia vita*, Nr. 10 *Deh, bella e cara*, Nr. 11 *Ma tu più che mai dura*. Die Rede eines verzweifelten Liebhabers an sein Mädchen. Die fünfstimmige Fassung dieses Monologs wirkt durchaus kühl, nicht etwa weil es unmöglich wäre, einen Monolog fünfstimmig mit künstlerischer Wirkung zu vertonen (das Gegenteil haben die Madrigalisten und Monteverdi selbst oft bewiesen), sondern weil gerade dieser Monolog mit seiner dramatischen Färbung für eine lyrische Konzentration, für eine besondere Stimmung zu wenig Angriffspunkte bietet.

Auch Nr. 12 *Che dar più vi poss'io* gehört zu diesen weniger glücklichen Experimenten Monteverdi's. Es sei daraus eine harmonisch sonderbare Stelle mitgeteilt, der Schluß mit Übergang von *F*dur nach *C*dur:
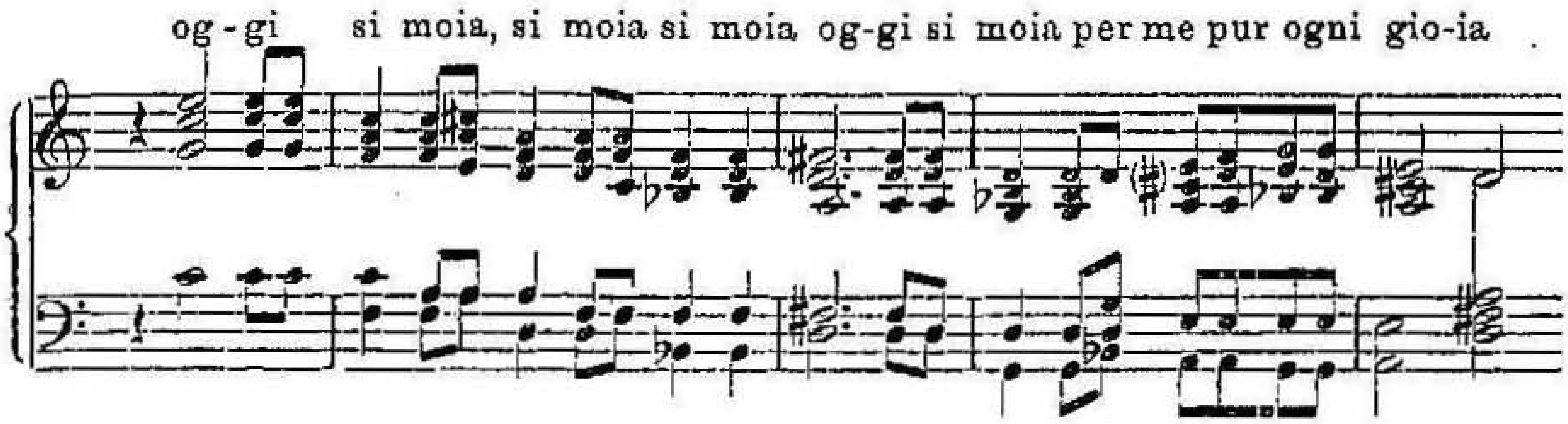


Nr. 13 *M'è più dolce il penar*[1]) in jenem Mischstil zwischen polyphonem Madrigal und Kanzonette, der bei Monteverdi oft aufgewiesen worden ist. Bald zu Anfang eine sonderbare Harmoniefolge zum Ausdruck des »penar«:
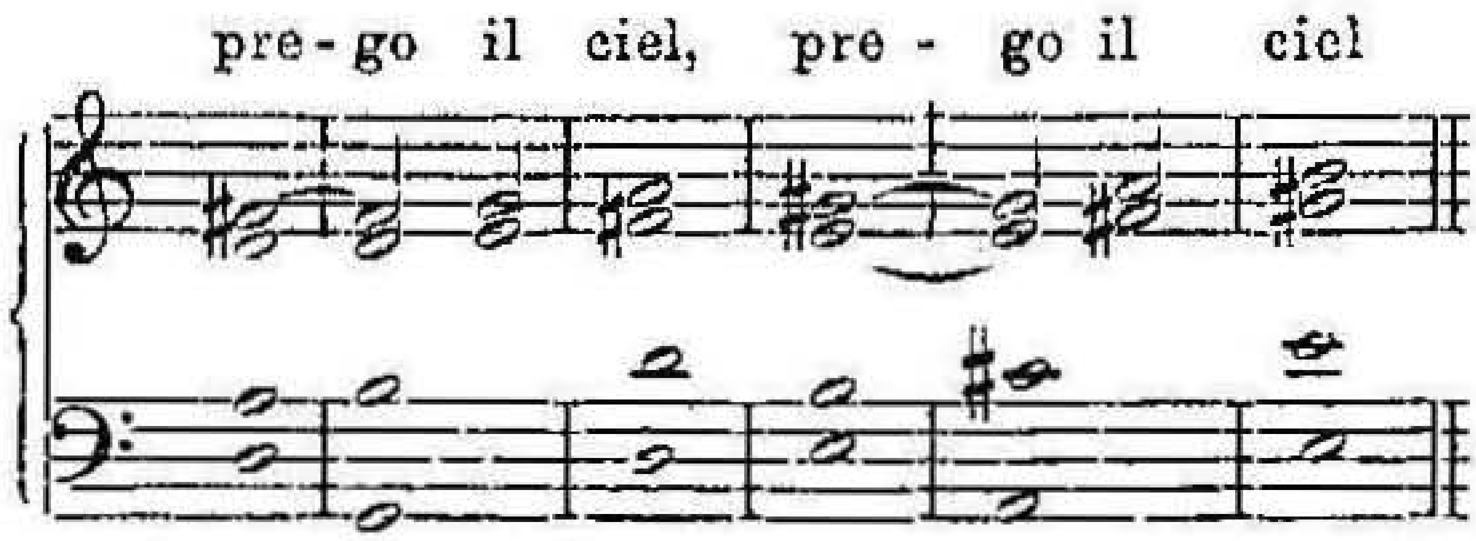
1) Nr. 12 der neuen Peters'schen Ausgabe.



Von harmonischen Sequenzen wird mehrfach sehr wirksamer Gebrauch gemacht. So heißt es z. B.:



an anderer Stelle:



Nr. 14 *Ahi com'a nu vago sol cortese giro* ist das erste Stück des Bandes, in dem der Continuo unentbehrlich ist. Das Stück ist im wesentlichen ein Duett der beiden Tenöre mit Generalbaß, nur an zwei Stellen treten zwei Sopranstimmen mit einem Ausruf auf einige Takte hinzu, erst ganz gegen den Schluß sind alle fünf Stimmen vereint. Die duettierenden Stimmen sind virtuos solistisch behandelt, ganz ähnlich, wie man später in Kantatenduetten schrieb. Von Madrigalstil im engeren Sinne ist hier noch kaum etwas zu merken.

Nr. 15 *Troppo ben può questo tiranno Amore* im Gegensatz zu den meisten Stücken des Bandes mehr polyphon madrigalisch, allerdings mit Untermischung einiger Solostellen. Das Ganze arbeitet stark mit tonmalerischen Fiorituren, zum Ausdruck des »*fuggire*«. Die Wirkung ziemlich manieriert.

Nr. 16 *Amor se giusto sei* beginnt mit Soli, Sopran, Baß, Tenor solo mit Continuo aufeinanderfolgend, dann erst alle fünf Stimmen; der weitere Verlauf ganz madrigalisch. Das Stück hat nur mittelmäßigen Wert, kaum irgendwelche Züge auf die besonders zu verweisen wäre.

Nr. 17 *T'amo mia vita.* Zum größten Teil dialogartig angelegt. Drei Unterstimmen singen in prachtvoller melodischer Führung deklamierend den eigentlichen Text. Von Abschnitt zu Abschnitt werden sie unterbrochen durch den 1. Sopran, der ganz allein, nur vom Continuo begleitet, das ganze Stück hindurch immer nur die Worte »t'amo mia vita« zu singen hat. Gegen

das Ende tritt der zweite Sopran hinzu, der Schluß gibt die dialogische Durchführung auf und steigert sich in herrlicher Polyphonie. Eines der eindrucksvollsten Monteverdi'schen Stücke.

Nr. 18 *E così a poco a poco torno farfalla semplicett' al foco* ist für sechs Stimmen geschrieben, die aber alle zusammen nur ganz am Schluß auftreten. Meistens singen nur zwei Stimmen zusammen, gelegentlich drei oder vier. Für solche Stücke ist der Generalbaß unerläßlich, zumal wenn, wie hier, den Stimmen durchaus virtuoser Ziergesang zuerteilt ist. Die Schreibart ähnelt der in Nr. 14 durchaus, nur daß Nr. 18 künstlerisch viel wertvoller ist.

Nr. 19 *Questi vaghi concenti* ist eine ausgedehnte Komposition für 9 Stimmen mit Generalbaß. Eine 9stimmige Instrumentalsinfonia geht als Einleitung voran, 50 Takte stattlicher breiter Musik auf tanzartigem Rhythmus nach Art der Entraten, Pavanen u. ähnl. Der Chorsatz (Doppelchor vier- und fünfstimmig) erinnert an die Art von Gabrieli in seinen *Sacrae symphoniae* etwa, auch an manches von Schütz' Werken dieser Schreibart. Übrigens ein prachtvolles Stück mehrchöriger Musik. Eigentümlichkeit dieser Schreibart hier ist die ausgedehnte, fast notengetreue kanonische Nachahmung der ganzen Chormasse des einen Chors durch den anderen; wie man früher eine Stimme mit der anderen nachahmte, so jetzt Chor mit Chor. Ab und zu kommen ein paar Takte solo dazwischen, nur vom Continuo begleitet. Dann gibt es wieder rauschende akkordische Stellen, in 8 realen Stimmen geführt, mit mancherlei Vorhalts- und Durchgangswirkungen geschmückt. In der Mitte erscheint die Instrumentalsinfonia noch einmal, jetzt gekürzt. Von besonders imposanter Wirkung der glänzende Schluß in herrlichem achtstimmigen polyphonen Satz.

Zu diesen fünf Madrigalbüchern im eigentlichen Madrigalstil kommen noch einige, in denen Monteverdi den neuen monodischen Stil, den konzertierenden Stil mit Instrumentenbegleitung verwendet hat. Eine Partitur der drei noch in Betracht kommenden Madrigalbücher ist gegenwärtig nicht vorhanden. Infolgedessen kann über sie nur mangelhaft berichtet werden.

Das sechste Buch v. J. 1614 enthält eine »sestina«, d. h. eine Reihe von 6 Madrigalen betitelt: *Lagrime d'amante al sepolcro dell' amata*: »Tränen eines liebenden Jünglings am Grabe der Geliebten«. Diese Stücke sind gleichsam ein Totenopfer für die jung verstorbene Sängerin Caterina Martinelli, »*la Romanina*«, für die Monteverdi seine Arianna bestimmt hatte. Auch 59 Verse aus dem *Lamento d'Arianna* hat Monteverdi hier, ins Geistliche travestiert, zu fünfstimmigen Madrigalen umgearbeitet.

1619/20 erschienen Neuauflagen in Venedig, noch 1639 eine vierte Auflage in Antwerpen.

Das siebente Buch, der Herzogin Catarina von Mantua gewidmet, erschien 1619. Neue Auflagen sind bekannt aus den Jahren 1622, 23, 28, 41. Es enthält u. a. den Ballo »*Tirsi e Clori*« und sogenannte *Lettere amorose* im »stile rappresentativo«, die Doni als Muster ihrer Gattung anführt. Einige nähere Mitteilungen über dies Madrigalbuch habe ich in meiner Bearbeitung des vierten Bandes von Ambros' Musikgeschichte gemacht[1]). Ebenda findet man auch eine Besprechung des achten Buches, der *madrigali guerrieri et amoresi* v. J. 1638, deren Vorrede eine der wichtigsten

1) 3. Aufl. S. 868 ff.

Kundgebungen Monteverdi's über seine Kunstanschauung enthält. Zwei der berühmtesten Kompositionen des Meisters, der *Ballo delle ingrate* und der *combattimento di Tancredi e di Clorinda* haben hier ihren Platz gefunden. Ich kann mich hier begnügen mit dem kurzen Hinweis auf die genannte eingehendere Besprechung dieser sogenannten Madrigale, mit denen Monteverdi seine Tätigkeit auf dem Felde des Madrigals abschloß. Streng genommen haben diese Kompositionen nur sehr wenig gemeinsam mit dem, was man früher Madrigal nannte. Sie nähern sich der Arie, der Kantate, dem Arioso. Ein Stück aus dem siebenten Buch, das zweistimmige *O primavera*, ein Stück im konzertierenden Stil mit Generalbaß, hat Spitta abgedruckt im Anhang zum 7. Band seiner Schütz-Ausgabe.

Auch die dreistimmigen *Scherzi musicali* vom Jahre 1608 wären am besten den Madrigalen anzugliedern. Einige Bemerkungen über dies Werk findet man in A. Heuss' Studie über die Instrumentalstücke des *Orfeo* (Sammelb. IV der IMG.). Marie Louise Pereyra in Paris bereitet eine Partiturausgabe der Scherzi vor, so daß dieses Werk in Kürze dem Studium erschlossen sein dürfte.

Es sei noch zitiert, was ein ausgezeichneter Kenner, der Padre Martini in seinem *Saggio* über Monteverdi's Stellung unter den großen Madrigalisten schreibt. Er äußert sich wie folgt (II, 203):

»Gesualdo's Stil wird manchem unserer Zeitgenossen vielleicht etwas hart erscheinen; aber ein wahrer Reichtum von Feinheiten der Kunst und der starke Ausdruck der Textworte bei ihm überwiegen jene gewisse ‚morbidezza', Sentimentalität, die gemeinhin den Zuhörern gefällt. Bei Palestrina findet man Stärke der Kunst mit großer Natürlichkeit vereint. Marenzio hat eine Vereinigung aller Kunstfertigkeiten mit etwas eigentümlich Pastosem und eine sehr gewählte Ausdrucksweise. Monteverdi ist nicht nur im vollen Besitz der ganzen Kunst, sondern er hat in seinem Ausdruck etwas Grandioses, eine tiefe Kenntnis des Zusammenhanges von Musik und dem Sinne der Worte; immer wählt er seine Melodieschritte, seine Ideen, Modulationen so, daß sie aufs beste dem richtigen, genauen Wortausdruck entsprechen, und dabei hält er sich fern von einer sklavischen Befolgung der Regeln«.

Diese Worte Martini's sind durchaus zutreffend, in keiner Hinsicht übertrieben. Monteverdi's Madrigale sind in der Tat eines der köstlichsten Besitztümer der vokalen Kunst, Meisterstücke im vollen Sinne des Wortes, die zweifellos berufen sind, noch späte Generationen zu entzücken, wenn sie überhaupt einmal erst bekannt und gewürdigt sein werden. Es handelt sich hier nicht um Musik von großem historischen Interesse, sondern um Kunst erster Güte, Kunstwerke von jener dämonisch-genialen Ausdrucks- und Gestaltungskraft, die nur den Königen im Reiche der Kunst zu Gebote steht. Darum ist es besonders für Italien eine Ehrenpflicht, für eine vornehme, würdige Gesamtausgabe der Madrigale Monteverdi's zu sorgen. Hier wären nun wirklich »Denkmäler italienischer Tonkunst«, eine feinste Blüte der italienischen Kunst, Leistungen, neben denen nur noch die Madrigale Marenzio's und des Fürsten Gesualdo von Venosa als ebenbürtig genannt werden können.

Entgegnung
auf das Referat von Hugo Leichtentritt über die »Ornamentik der Musik«.

Von
Adolf Beyschlag.
(Berlin.)

Ehe ich nur Zeit finden konnte, die vielen unrichtigen Angaben zu widerlegen, welche C. Ettler in seiner Besprechung meiner »Ornamentik der Musik« in der Zeitschrift der IMG. ausgestreut hat, erscheint bereits in den Sammelbänden der IMG., Jahrgang X, Heft 4 ein neues Referat, welches versucht, das Publikum darüber aufzuklären, wie völlig verfehlt mein Buch sei.

Der Name des Verfassers dieses Elaborats — Hugo Leichtentritt — erweckte in mir sofort einige nicht sehr angenehme Erinnerungen. Ich mußte unwillkürlich an die Artikel über Händel's Messias in der »Allgemeinen Musikzeitung« von 1904 zurückdenken, in welchen der Genannte mit dem zuversichtlichsten Ton von Verzierungen redet, welche Händel nachträglich in seine Handexemplare eingefügt habe. Das ist absolut unrichtig, denn die Handexemplare enthalten zwar mancherlei autographische Bemerkungen Händel's aber kein einziges Verzierungsnötchen oder -zeichen von seiner Hand; die nachträglichen Ausschmückungen sind vielmehr sämtlich nach des Meisters Tod von fremden Personen in die Partituren eingetragen worden[1]).

Inzwischen hat sich die Dialektik L.'s nicht geändert. Speziell meiner »Ornamentik« gegenüber besteht sie teils aus Behauptungen, teils aus Verdächtigungen, die trotz der apodiktischen Weise, in welcher sie vorgebracht werden, aller Begründung entbehren. Die folgenden Untersuchungen sollen dies des näheren erörtern.

Obschon meine »Ornamentik« auch dem Musikgelehrten manches Neue und Wissenswerte bietet, ist sie doch in erster Linie für den praktischen Musiker bestimmt und widmet sich daher vorzugsweise der Musik, die heute noch im Volk lebt. Dieser Hauptzweck erklärt die Anlage meines Buchs, wie auch den Verzicht auf die alten Notenzeichen der jüdischen »Accente«, der Neumen- und Tabulaturschriften und rechtfertigt zugleich die große Menge der Notenbeispiele. »Nur an Beispielen, Beispielen und wiederum Beispielen ist etwas klar zu machen und schließlich etwas zu erlernen« — ruft Richard Wagner aus, und wenn Ettler und L. Anstoß nehmen an den zahlreichen Exempeln in meiner »Ornamentik«, so legen sie damit nur den

1) In diesen Artikeln erklärt L. hinsichtlich des »Messias«, daß sich von einer Arie »Händel's handschriftliche Auszierungen des Vokalparts erhalten haben ...« »In einem der Handexemplare hat sich nun gerade für dieses Stück eine von Händel selbst geschriebene Kadenz erhalten ...« »Die Arie verdient ganz besondere Aufmerksamkeit, weil auch hier fast alle Verzierungen von Händel selbst nachträglich in eine seiner Partituren eingezeichnet wurden.« Das ist alles geradezu unwahr! S. die Nachweise in meiner »Ornamentik«. S. 116—118 und etwas ausführlicher in meinem Aufsatz in der »Allgemeinen Musikzeitung« 1908 Nr. 17. — Selbst die Kadenz »Ornamentik« Nr. 25 kann erst nach Händel's Tod eingetragen worden sein.

Gegensatz bloß, welcher zwischen der Gelehrten- und Künstlernatur besteht. Dem Buchgelehrten bleibt an den Notenzeichen immer etwas Fremdes, Hieroglyphenartiges haften, während der Musiker in ihnen etwas Vertrautes, Anheimelndes erblickt. — Man wird mir ferner nicht verargen, wenn ich aus dem Umstand, daß Ettler meine Anfangskapitel zu weitschweifig, L. aber zu kurzgefaßt findet, den Schluß ziehe, für den vorliegenden Zweck so ziemlich das Richtige getroffen zu haben.

Gehen wir nun die Ausstellungen L.'s der Reihe nach durch.

1a) L. rezensiert: »In der Anmerkung 5) zu Seite 4 (von Beyschlag's »Ornamentik«) findet sich eine Bemerkung, die auf die Kenntnisse des Verfassers die bedenklichsten Schlüsse ziehen läßt. Da heißt es:

»*Man prüfe, z. B. den »motetus« des trouvère Adam de la Hale (c. 1240—1287), der sich aus dessen »œuvres complètes«* [1]) *öfters abgedruckt findet.* Ob wohl der Verfasser (also Beyschlag) eine Vorstellung von diesem »motetus« hat, was er sich wohl unter den œuvres complètes denkt. Diese sind nämlich erst 1872 zusammengestellt worden, und der »motetus« ist im obigen Zusammenhang ein Unsinn, indem er eben nicht eine bestimmte Komposition des Adam ist, sondern soviel bedeutet wie Gegenstimme, Kontrapunkt.«

1b) Darauf erwidere ich: Es ist L. offenbar unbekannt, daß hervorragende Musikgelehrte das Stück Adam's einen »Motetus« benannt haben. Kiesewetter notiert es unter dem Titel »Ein sogenannter Motetus«, Coussemaker druckt es als die vierte der fünf »Motets« des Adam de la Hâle. Will man aber, wie L. wünscht, dem Wort »Motetus« die nicht ungebräuchliche Bedeutung einer kontrapunktischen Gegenstimme beilegen, so bin ich auch damit einverstanden, denn für meine »Ornamentik« haben nur die verzierten Gegenstimmen Wert, der unverzierte Baß wäre dagegen lästiger Ballast geworden, wenn ich das Stück überhaupt abgedruckt hätte. Somit entspricht meine Bezeichnung »Motetus« dem Sinne Kiesewetter's, Coussemaker's, L.'s und meiner Wenigkeit und hätte gar nicht glücklicher gewählt werden können [2]). Nicht auf meine Kenntnisse läßt die ganze Untersuchung die »bedenklichsten Schlüsse ziehen«, sondern auf die Tendenz des Referenten, Fehler um jeden Preis herauszufinden und in Ermanglung positiver Beweise selbst nicht vor (übrigens ganz grundlosen) Verdächtigungen zurückzuschrecken.

2) Auch die nächste Ausstellung L.'s schlägt zu seinem Nachteil aus. — Meine Angabe, Josquin habe eine Zeitlang in Diensten Kaiser Maximilian's I. gestanden, korrigiert L. dahin: Josquin sei niemals in Wien gewesen. Daß Josquin in Wien gewesen sei, habe ich aber nirgends behauptet. L. scheint nicht zu wissen, daß der deutsche Kaiser Maximilian I. auch über die Niederlande herrschte und daß er mithin Veranlassung genug hatte, den berühm-

---

1) Die von L. weggelassenen Anführungszeichen sind insofern nicht bedeutungslos, als sie den Titel des Coussemaker'schen Buchs andeuten sollen.

2) Es wird wohl niemand annehmen, daß man ums Jahr 1290 herum von den Werken eines keineswegs sehr angesehenen Komponisten eine kritische Gesamtausgabe veranstaltet habe. Die »œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle« sind denn auch erst 1872 von Coussemaker herausgegeben worden. Daß aber gerade diese Ausgabe beim Abdruck des »Motetus« in verschiedenen modernen Musikbüchern als Vorlage gedient hat, beweisen Eigenheiten in der Notation. — Somit verhält sich alles genau so, wie ich es in meiner »Ornamentik« dargestellt habe.

testen niederländischen Tonsetzer irgendwo mit einer Anstellung zu bedenken. Diese Anschauung wird denn auch bis zur Gegenwart in einigen Büchern vertreten, z. B. in der eben im Erscheinen begriffenen zweiten Auflage von Grove's Dictionary of Music usw.

3) tadelt L., daß ich Schlick's Tabulaturbuch vom Jahr 1512 unter die frühesten Dokumente der Buchdruckerkunst gerechnet habe. Da man etwa vom Jahr 1476 an Gutenberg's Erfindung auch auf den Druck von Noten anzuwenden begann, so leuchtet ohne weiteres ein, daß Schlick's Werk nicht unter die ersten Drucke im allgemeinen gehören kann; dagegen sind vor ihm nicht viele Bücher in Tabulaturnotation gedruckt worden. L. benutzt die Gelegenheit, um ein Verzeichnis von Drucken aus jener Zeit einzuschalten, offenbar nur zu dem Zweck, seine Gelehrsamkeit zu zeigen. Indessen ist es mit dieser Gelehrsamkeit nicht gar weit her und die Liste entweder aus Riemann's »Notenschrift und Notendruck« oder aus dessen »Handbuch der Musigeschichte« so gut wie abgeschrieben.

4) Milan's Romanze ist wichtig als Beleg dafür, daß die »Monodie« schon vor Caccini bekannt war (vgl. »Ornamentik« S. 27); außerdem hat das Stück seiner interessanten, koloristisch verzierten Zwischenspiele wegen mit Recht einen Platz in meinem Buche gefunden. Daß die vorkommenden Läufe und Passagen »durchaus nicht Verzierungen der Melodie« sind (wie L. überflüssigerweise nörgelt), sieht jeder Leser auf den ersten Blick. Überhaupt sind die Bemerkungen L.'s hier ein Muster von dem, wie Komentare **nicht** sein sollen: sie erklären nichts und verwirren nur.

6) Auf derselben Seite von L.'s Referat findet sich folgender Passus:

»Der Verfasser (d. h. Beyschlag) hat offenbar keine Ahnung von der in den letzten Jahren bewiesenen Tatsache, daß der kunstvolle Sologesang vom 13. Jahrhundert an mindestens sich nachweisen läßt, die Forschungen Riemann's, Wolf's, die Menge alter bildlicher Darstellungen[1]) bieten die Belege.«

Wie konnte L. diesen Satz drucken lassen? Er braucht ja nur S. 7 und 8 meiner »Ornamentik« aufzuschlagen, um daselbst je ein Beispiel aus den neuesten Forschungen Riemann's und Wolf's aufnotiert zu finden!

Ich glaube hiermit das ungründliche, unwissenschaftliche Verfahren L.'s hinlänglich gekennzeichnet zu haben, um mich in der Folge auf das Wesentlichste beschränken zu können. Unter all den Einwendungen L.'s ist auch nicht eine einzige, die ich als begründet anerkennen kann, ja, die gerügten Mängel sind in meinem Buch überhaupt nicht vorhanden.

Zu Anfang meines Kapitels »Die Blütezeit der Diminution« gebe ich folgende Erklärung:

Unter Diminution versteht man also in der Ornamentik die Zerlegung eines größeren Notenwertes in verschiedene kleinere, ein Verfahren, das jetzt noch bei der Variationsform gebräuchlich ist, dem aber dazumal sämtliche Kompositionen, weltliche wie geistliche unterworfen waren. Dabei ist indessen zu berücksichtigen, daß die diminuierte Form, als die höhere, vollendetere auftrat und daß nur diese künstliche Umschreibung, nie aber das einfache Thema zum Vortrag gelangte.«

Wie das Wörtchen »Dabei« anzeigt, erhält der letzte Satz seine Berechtigung nur durch die Bezugnahme auf den vorhergehenden, denn er soll den

1) Wie mag sich nur »der kunstvolle Sologesang« in »bildlicher Darstellung« ausnehmen?

Unterschied zwischen der Variation und der Diminution hervorheben: bei der heutigen Variationsform kommt das Thema sowohl in einfacher als auch verzierter Form zum Vortrag; wurde aber damals ein Thema diminuiert, so trat die verzierte Form an die Stelle der einfachen, und diese kam dann nicht zu Gehör. Den durch Elimination entstellten Satz, daß »nur diese künstliche Umschreibung, nie aber das einfache Thema zum Vortrag gelangte«, druckt L. auf S. 621 nochmals ab, um ihm dadurch eine ganz falsche Bedeutung zu verleihen, daß er ihn aus dem Zusammenhang reißt und in Gegensatz bringt zu der allgemein gültigen These: »Doch ist es dem Ziergesang zu keiner Zeit gelungen, die schlichte, notengetreue Ausführung gänzlich aus der Musikpraxis zu verdrängen.« Kein unbefangener Leser meiner »Ornamentik«, der die beiden Sätze an ihren richtigen Stellen auf S. 14 und 50 liest, wird einen Widerspruch zwischen ihnen entdecken können, — sie haben überhaupt gar keinen Bezug aufeinander.

Nach all den trockenen Kontroversen dürfte ein kleines Divertissement nicht unwillkommen sein. Auch dafür hat L. gesorgt, indem er sich einmal auf das Gebiet der praktischen Musik verirrt. Auf S. 44 meiner »Ornamentik« notiere ich das Fragment einer Messe von G. Gabrieli, ein »Kyrie eleison« für 1 Singstimme mit Begleitung von 4 Instrumenten. Nach dem Dafürhalten L.'s handelt es sich aber hier um einen 5—6(!)stimmigen Vokalsatz! Dabei lautet der Baß folgendermaßen:



Wer lacht da? Jeder, der versucht, sich diese Stelle auf die Worte »Kyrie eleison« vorzugurgeln [1])!

Nun in der Kürze noch einige Erwiderungen: Die älteren Diminutionen in vokale und instrumentale zu sondern (wie L. verlangt), hat keinen Zweck, da die Autoren selbst eine solche Scheidung nicht vornahmen. So sind z. B. die Formeln des Sylvestro di Ganassi für Flöte und Gesang bestimmt, diejenigen des Ortiz für Geige und Gesang, diejenigen andrer Autoren für Streich- und Blasinstrumente und Gesang usw. — Die von L. zitierte Stelle aus Lasso's magnum opus hat mit Diminution durchaus nichts gemein, das lehrt schon ein flüchtiger Blick auf die Diminutionsbeispiele meiner »Ornamentik« S. 16 und 36. Zudem bleibt es das unantastbare Monopol eines jeden Komponisten, in seinen Werken Ausschmückungen anzubringen, wo und wie es ihm beliebt. — Caccini's Zwitterstellung in Fragen der Ornamentik habe ich in meinem Gesamturteil genügend betont und konnte mir daher eine Wiederholung in den Einzelfällen ersparen. Nicht ich bin es folglich, der sich einer »Quellenverdrehung« schuldig gemacht hat, sondern L., der mich nur einseitig zitiert. — Hinsichtlich der Arie aus »Cefalo« halte ich alle meine Schlußfolgerungen aufrecht, um so mehr als es dabei gleichgiltig bleibt, ob eine oder zwei Arien zu Grunde liegen. — Froberger war äußerst zurückhaltend mit der Andeutung von Verzierungen, und da sich gerade die mehrdeutigen Zeichen nicht auf ihn zurückführen lassen, habe ich von einer Erklärung derselben abgesehen. Oder hätte ich, wie L.

1) Das Notenbeispiel ist Winterfeldt's »G. Gabrieli und sein Zeitalter« entnommen.

in dem analogen Fall bei Händel getan hat, die von dritten Personen eingefügten Verzierungen dem Publikum als authentische, vom Komponisten herrührende vortäuschen sollen? — Hinsichtlich Fuhrmann's kann ich dem ungünstigen Urteil des von mir hochgeschätzen Hugo Goldschmidt nicht beistimmen. Auch in der Trillerlehre verfährt Fuhrmann im wesentlichen nicht willkürlicher als irgend einer seiner deutschen Vorgänger.

In meiner »Ornamentik« zitiere ich u. a. die Proteste verschiedener Komponisten gegen die willkürlichen Auszierungen ihrer Werke durch die Ausführenden[1]). Das irritiert L. so sehr, daß er zweimal (auf S. 626 und 630) darauf zu sprechen kommt und meine Protestsammlung durch drei weitere Beispiele vermehrt, ohne zu bedenken, wie sehr er dadurch seinen Parteistandpunkt schädigt. Diesem Zuwachs von drei Beispielen gegenüber nimmt sich das eine entgegengesetzte, d. h. L.'s Theorie vertretende Argument von J. H. Schein recht kümmerlich aus. Ich bestreite aber garnicht, daß es während der Periode Palestrina—Händel Komponisten gegeben hat, die sich die Verbrämungen der Ausführenden ruhig gefallen ließen, und behaupte nur, daß diese Ausnahmen im Lauf der Zeit immer seltener wurden. Auch gebe ich zu, daß einzelne Sänger mit Geschmack verzierten, deswegen bleibt aber das Verfahren beim Diminuieren im allgemeinen doch das mechanischste von der Welt. Waren doch die unzähligen Diminutionsformeln eingestandenermaßen zu dem Zweck zusammengestellt, damit der Sänger sich die ihm zusagenden herauswähle. Was nun die »Affektenlehre« anbelangt, von welcher gegenwärtig so viel Aufhebens gemacht wird, so ist sie eine deutsche Erfindung aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Und wie steht es mit der Kadenz? Liest man die Mitteilungen L.'s, so sollte man glauben, die Komponisten hätten sich glücklich geschätzt, den Ausführenden auf diese Weise Gelegenheit zu geben, ihre Künste zu entfalten. Die zeitgenössischen Berichte lauten aber ganz anders. Nicht nur, daß Tosi die volle Schale des Spotts und Zorns über die Neuerung ausgießt, auch Tartini bedauert geradezu, daß man die Schüler solches Zeug (»cette sorte de chose peu convenable«) lehren müsse, da es Mode sei (s. »Orn.« S. 87 und 145). Wenn Italiener so urteilten, kann man sich leicht vorstellen, was deutsche Komponisten wie Bach und Händel von der Kadenz hielten.

Gänzlich unbegründet und unhaltbar sind die Bemerkungen L.'s über Händel. Als Chrysander's Messias-Ausgabe für praktischen Gebrauch erschien, warf sich L. zu ihrem Herold auf und stand nicht an, die von andern Personen nach des Komponisten Tod eingefügten Verzierungen als authentische, von Händel selbst herrührende auszugeben. Seit ich diese Entstellung des Sachverhalts nachgewiesen habe, haben die Anhänger Chrysander's ihre Taktik dahin geändert, daß sie erklären: wenn nicht die angegebenen Verbrämungen in Händel's Gegenwart gesungen wurden, so seien es andre gewesen — jedenfalls aber habe der Komponist auf solche Einfügungen gerechnet. Diese Behauptung ist gerade so unerwiesen wie die

1) Selbstverständlich habe ich in meiner »Ornamentik« nur so viele Proteste angeführt, als mir notwendig schienen. Um dieselben auf zwei zu reduzieren, sieht sich L. zu willkürlichen Postulaten und unkorrekten Zitaten genötigt. Mylius und Fuhrmann fehlen in seiner Liste gänzlich, und Josquin ist falsch angeführt. Der Protest des letzteren bezog sich durchaus nicht auf »mehrstimmige Ensemblemusik« (wie L. annimmt), sondern, wie derjenige von J. Beer, klar und deutlich auf Sologesang.

frühere, und ebenso verhält es sich mit L.'s Hypothese von der »italienischen Praxis, an die Händel sein ganzes Leben hindurch sich gehalten habe.« Was Händel aus seiner italienischen Opernzeit in die englische Oratorienperiode übernahm, bestand aus wenig mehr als gewissen Schreibformalismen, deren sich auch andre Komponisten, sogar noch Beethoven und Weber bedient haben. Sonst war in seiner Oratorienperiode alles englisch. Englisch war sein Kompositionsstil, so weit seine Eigenart dies zuließ, Engländer waren seine Ausführenden mit Inbegriff der meisten Gesangssolisten, und auch sein Auditorium rekrutierte sich aus den breiten Schichten des englischen Volks. Unter solchen Verhältnissen wäre die italienische Musikpraxis wenig am Platz gewesen, und L. vermag denn auch nicht einen einzigen Beweis zu ihren Gunsten vorzubringen. Seine Hypothesen sind überhaupt nur auf zwei morschen Grundpfeilern aufgebaut: einem blinden Vertrauen auf die Unfehlbarkeit Chrysander's und den oben erwähnten falschen Voraussetzungen: diesen Prämissen entsprechen dann die Schlußfolgerungen.

Über die Bach-Frage beabsichtige ich mich an einem neutraleren Ort ausführlicher zu äußern, über die moderne Musikpraxis aber muß ich jede Diskussion mit L. ablehnen.

Schlußwort von H. Leichtentritt.

Die etwas naiven Äußerungen des Herrn Beyschlag haben mich keineswegs überrascht. Nach der Argumentierungsweise seines Buches war eine stärkere Verteidigung von ihm nicht zu erwarten. Wenn Herr B. meint, seine Entgegnungen widerlegten meine Angriffe, so will ich ihm diesen Trost von Herzen gönnen. Möge er sein Buch ruhig für eine sehr bedeutende Leistung halten. Den sachkundigen Lesern überlasse ich zuversichtlich einen Vergleich zwischen meiner Kritik und Herrn B.'s Entgegnung. Möge jeder für sich entscheiden, ob er, um mit B. zu reden, meiner »Gelehrtennatur« etwas zutrauen wolle, oder sich lieber der »Künstlernatur« des Herrn B. anvertrauen möchte. Wie nett die Unterstellung, daß »dem Buchgelehrten an den Notenzeichen immer etwas Fremdes, Hieroglyphenartiges haften bleibt,« d. h. wohl, daß ich von der Sache nichts Rechtes verstehe, dagegen Herr B., »der Musiker«, an den Notenzeichen »etwas Vertrautes, Anheimelndes erblickt«; er ahnt natürlich nach Art der Künstlernaturen, sobald das Wissen aufhört, ihm ist ja alles vertraut und anheimelnd und daher auch die meisterliche Sicherheit, mit der er seine Behauptungen in die Welt setzt. Herr B. versucht mich als einen schlechten Musiker, als eine Art Beckmesser hinzustellen. Über die »moderne Musikpraxis« mit mir zu diskutieren, »lehnt« er mit nicht mißzuverstehender Geringschätzung ab, wirft mir auch vor, daß ich mir »divertissements« leiste, sowie ich mich »einmal auf das Feld der praktischen Musik verirre«. Was die »moderne Musikpraxis« angeht, so kann ich Herrn B. vertraulich sagen, daß meine Beziehungen zur modernen Musik viel innigere und nähere sind, als die seinen. Dabei ist in meiner Kritik von der modernen Musikpraxis mit keinem Wort die Rede. Sie hat mit dem Gegenstand des Streites ebensowenig zu tun, wie die von Herrn B. angeführte Tatsache, daß ihm Artikel, die ich vor Jahren über Händel's Messias schrieb, unangenehm auf die Nerven fielen. Es ist unvornehme und unkluge Kampfesweise, den Streit vom Thema abzulenken und auf ein

anderes Gebiet hinüberzuspielen, auf dem man meint, dem Gegner vielleicht eher einen Hieb zu versetzen, der sitzt.

Das »divertissement«, das ich mir nach Herrn B. leiste, beweist wiederum Herrn B.'s Unwissenheit über ältere Musik. Er meint wohl, es wäre unmöglich, ein tiefes Baß-*C* zu singen (s. das Notenbeispiel Gabrieli), und weiß nichts davon, daß in der älteren Gesangsmusik Intonationston und notierter Ton zwei ganz verschiedene Dinge sind, daß ein tiefes *C* durchaus nicht immer unser *C* bedeutet. »Wer lacht da«? möchte ich diesem kenntnisreichen »Musiker« und »Künstler« zurückgeben.

Es steht übrigens gerade Herrn B. wenig an, sich über vermeintliche »divertissements« bei anderen lustig zu machen. Ein so ungeschickter Schriftsteller wie er, dessen ganzes Buch eigentlich ein »divertissement« ist, der sich Stilblüten leistet, wie:

»Koloraturen verwendet er (Carissimi) angemessen und vorzugsweise, um Jubel- oder Zornesausbrüche zu illustrieren, andererseits bedient er sich ihrer auch, um Salomo's Weisheit leuchten zu lassen und um Jephta auf den Tod vorzubereiten« (S. 59, Ornamentik)

und manche andere, hätte allen Grund, sich still und bescheiden zu verhalten. Wer einen andern mit Erfolg verhöhnen will, muß ihm an Wissen, Schlagfertigkeit, Witz und Gewandheit sehr überlegen sein, und mit allen diesen Eigenschaften steht es kläglich bei Herrn B. Der heilige Zorn allein wirkt lächerlich, wenn ihm nicht die genannten, für einen Schriftsteller sehr schätzenswerten Eigenschaften zur Seite stehen.

Nun zum einzelnen! 1b) S. 293. Herr B. redete immer von »dem« motetus des A. de la Hale, bezieht sich also auf ein bestimmtes Stück, als ob es das einzige seiner Art wäre, windet sich aber jetzt etwas ungeschickt aus der Affäre, indem er zugesteht, daß es eines von den »fünf« Motets Adams ist. Die Tatsache bleibt bestehen, daß er den Ausdruck »motetus« von den übrigens als Autoritäten schon veralteten Kiesewetter und Coussemaker übernahm, ohne seine Bedeutung recht zu verstehen. Seine Belehrung über motetus mir gegenüber, dem Verfasser der »Geschichte der Motette«, ist wohl an die unrichtige Adresse gesandt. Herr B. ist nicht imstande, Fachleuten Belehrung zu erteilen, er selbst braucht Belehrung.

2) S. 9, Ornamentik, heißt es bei B.:

»1498 gründete Kaiser Maximilian I. in Wien einen Chor zu dem ausgesprochenen Zweck, »um auf Brabantisch zu discantirn«, und eine Zeitlang stand selbst . . . Josquin de Près in seinen Diensten.«

Diesem Wortlaut gegenüber sagt Herr B. nun mit kühner Stirn, er hätte nie behauptet, daß Josquin in Wien gewesen sei. Wenn diese Behauptung stimmen soll, hätte der oben angeführte Satz wohl etwas besser konstruiert sein müssen. Auch in einem wissenschaftlichen Buch ist gutes Deutsch und korrekte Satzbildung sehr am Platze. An beiden sündigt die Ornamentik oft.

3) S. 10, Ornamentik heißt es: Schlick's Tabulaturbuch sei »merkwürdig als eines der frühesten Dokumente der Buchdruckerkunst«. Diesem Wortlaut gegenüber wagt Herr B. die Verdrehung, er meine nur Bücher in Tabulaturnotation.

4) S. 27, Ornamentik wird die »Monodie als neues Stilprinzip« um 1600 erwähnt. Es ist die Rede vom »Reiz dieser Neuerung«, von

der »Einführung der Monodie« durch Caccini 1601. Daß Monodien »schon vor Caccini bekannt« waren, findet sich an keiner Stelle der Ornamentik angegeben. Nichtsdestoweniger behauptet jetzt Herr B. nachträglich, daß »die Monodie schon vor Caccini bekannt war«, als ob davon auch nur ein Wort in seinem Buche stände, und meint so meine Kritik betreffend diesen Punkt zu widerlegen. Welch anständiges, wissenschaftliches, Verfahren!

5) Ich hatte gerügt, daß B. nichts vom kunstvollen, eigentlichen Sologesang schon im 13. Jahrh. wisse, daß er die neuesten Forschungen Wolf's und Riemann's nicht berücksichtigt habe. Nun sagt Herr B., daß er S. 7 und 8 »je ein« Beispiel von Riemann und Wolf abdrucke. Ich habe jedoch bei meinem Studium der Ornamentik die Augen mehr geöffnet, als Herrn B. lieb ist, und konstatiere nochmals, daß auf S. 7 und 8 zwar je ein Beispiel von Riemann und Wolf abgedruckt ist, dagegen kein Wörtchen zu finden ist von dem wesentlichen Punkt, daß es sich um Sologesang mit Instrumentalbegleitung handelt. Im Gegenteil, Ornamentik S. 14 heißt es ausdrücklich:

»Da ferner zu jener Zeit alle Vokalkompositionen, wenn auch nicht immer für Chor, so doch stets für Mehrstimmigkeit berechnet waren ...«.

Diesen klaren Tatsachen gegenüber die Berechtigung meiner Kritik abzuleugnen, zeugt von großer Verlegenheit. Herr B. hat übrigens des öfteren in seinem Buch Notenbeispiele abgedruckt, deren Eigentümlichkeit er nicht verstanden hat.

S. 294 weiß B. zu meiner Kritik seiner »Diminutions«auffassung nur eine ganz konfuse Entgegnung zu bringen, aus der überhaupt klug zu werden mein Geist nicht erleuchtet genug ist. Nicht leicht dürfte es Herrn B. werden seine Behauptung genügend zu stützen, daß bei der Diminution nur die verzierte Form zu Gehör kam und nicht die einfache. Doch mit Behauptungen ist der Verfasser der Ornamentik immer schnell zur Hand, die Beweise schenkt er sich gern.

Ich habe bisher sämtliche Entgegnungen B.'s der Reihe nach beleuchtet. Die zweite Hälfte seiner ziemlich fadenscheinigen Argumente ebenso zu behandeln fiele mir nicht schwer. Allein ich beschränke mich. Diese paar Proben werden dem sachkundigen Leser wohl zur Genüge zeigen, mit welchen Waffen Herr B. kämpft. Die Spalten dieser Zeitschrift haben wichtigeren Dingen zu dienen als einem fruchtlosen Gezänk. Was für einen Zweck hat es, mit einem Gegner zu diskutieren, der von seiner Vortrefflichkeit und Unfehlbarkeit so eingenommen ist, daß er kühn behauptet, von den 16 Seiten wohlbegründeter Einwendungen in meiner Kritik sei »keine einzige«, die er »als begründet anerkennen kann«, der von meinem Referat behauptet, es sei »ungründlich und unwissenschaftlich«! Bei Herrn B.'s kuriosen und konfusen Begriffen von Gründlichkeit und Wissenschaftlichkeit kommt dabei nichts heraus. Auch was er über mangelnde »Diminutionen« bei Lasso fabelt, über Händel's »englischen« Stil und vieles andere sind Ansichten von so krassem Dilettantismus, daß eine Diskussion darüber einem fachlich gebildeten Musikhistoriker als ganz aussichtslos erscheinen muß. Ich nehme also, unbekümmert um etwaige weitere Erwiderungen, von B.'s Ornamentik hiermit endgültigen Abschied.

Musik der Wedda.

Von

Max Wertheimer.

(Aus dem Phonogramm-Archiv des psychologischen Instituts der Universität Berlin.)

Die im folgenden nach phonographischen Aufnahmen mitgeteilten Proben von Weddagesängen gehören sicher zum primitivsten, was bisher von musikalischen Äußerungen bekannt geworden ist[1]). Primitiv sind vor allem die Sänger, die nach ihren somatischen und kulturellen Eigenschaften allgemein zu den primitivsten noch lebenden Stämmen gezählt werden; primitiv sind ferner die Bedingungen ihres Musikbetriebes: sie besitzen keinerlei Tonwerkzeug, nicht einmal Schlag- oder Lärminstrumente[2]); endlich erscheint an den Gesängen selbst von vornherein primitiv der außerordentlich geringe Tonumfang.

Frau M. Selenka, der man diese Aufnahmen[3]) verdankt, hatte sie von einem Abstecher zum Studium der Wedda 1907 (gelegentlich ihrer Trinilexpedition) mitgebracht. Sie berichtet von den Umständen der Aufnahme (bei Bibile, im März 1907):

»Hier, wie bei allen anderen Anregungen gar keine Neugier, kein spontanes Interesse, wie es bei den Dajaks und selbstredend bei den Malayen der Fall gewesen wäre. Ich ließ ihnen durch den Korali, das singhalesische Dorfoberhaupt (ein Halbblut-Wedda) sagen, daß in dem Kasten ein kleiner Vogel säße, der die Wedda singen hören wolle. Er könne sie aber nur hören, wenn sie ganz dicht zu ihm kämen. So brachte ich mit langen Pausen und vielem gütlichen Zureden des Korali drei von ihnen so weit, daß sie sich nahe genug an den Trichter setzten. Nach den ersten zwei Aufnahmen spielte ich das Aufgenommene vor. Ich sagte: der Vogel will jetzt singen. Und nun trat zum erstenmale wirkliche Freude und wirkliches Erstaunen auf ihre Gesichter (eine vorgespielte europäische Walze ergab nur Gleichgültigkeit und Teilnahmlosigkeit). Sie erkannten ihre Worte und auch ihre Stimmen, gaben dies deutlich durch ihre Gesten zu erkennen, der eine zeigte auf den andern und nannte dessen Namen, wenn die betreffende Stimme im Instrument erklang. Auch da, wo ich dieselbe Liedstelle von mehreren nacheinander aufgenommen hatte. — Es war eine Gruppe von 6 Wedda, darunter ein alter, ich schätze ihn nach dem Maße, das man an diese Stämme legen muß, auf etwa 50 Jahre, ein ca. 10 Jahre jüngerer, zwei etwa 30jährige, dazu ein sehr junger; Frauen waren nicht dabei. Ich konnte sie zuerst nur zu gemeinsamem Singen bringen (die jüngeren). Es wurde bald einer von ihnen selbst als der beste Sänger bezeichnet; von ihm habe ich mehrere Solos. — Sie bewegten beim Singen leicht den Oberkörper etwas schaukelnd, ich hatte den Eindruck, daß sie den Rhythmus

1) Vgl. E. M. von Hornbostel: Über die Musik der Kubu in: B. Hagen: Die Orang-Kubu auf Sumatra, Frankfurt a. M., Baer, 1908 und E. Fischer: Patagonische Musik, *Anthropos*, Bd. III 1908, Heft 5, 6.

2) Vgl. P. u. F. Sarasin, Ergebnisse naturwissenschaftlicher Forschungen auf Ceylon. Bd. III: Die Wedda usw. Wiesbaden, Kreidl, 1892/3, S. 457 u. 513.

3) Phonogramm-Archiv des Psychol. Instituts der Univ. Berlin Inv. No. 970—982. Unter den von Frau Selenka dem Archiv in liebenswürdiger Weise überwiesenen Phonogrammen befinden sich auch wohlgelungene Aufnahmen von Tamilen, Singhalesen, Javanen und Balinesen.

gewissermaßen mit dem Körper nachfühlten. Deutlich bewegte sich bei einem der Daumen im Rhythmus mit, bei dem älteren bemerkte ich auch ein Rhythmusschlagen mit der großen Zehe, die er ganz selbständig bewegen zu können schien. — Aufgefallen ist mir auch die sichere Tonhöhe der Leute, mir schien, daß sie ihren Gesang immer in derselben Tonhöhe ansetzten. Unmusikalische Abweichungen nach Höhe und Tiefe oder Ausgleitungen habe ich nicht bemerkt«.

Die Untersuchung der Phonogramme ergab folgendes Bild:

Der Tonvorrat beschränkt sich auf zwei, höchstens drei Töne und der Tonumfang auf einen Ganzton, höchstens eine erhöhte kleine Terz; aber die Töne sind präzis und klar. Wie eine Anzahl Tonmessungen bestätigte, sind die Tonhöhen im allgemeinen sehr konstant, bis auf wenige ausnahmsweise Verschärfungen oder Vertiefungen im Anfang einer Walze. In erster Linie konstant sind die Tonhöhen der zwei Töne des typischen Schlußteils der Sätzchen (die Haupttöne). Ihre durchschnittliche Intervallgröße beträgt in Phonogramm I: 195 Cents [1]), in II: 151, in III: 178, in IV: 141, liegt also etwa zwischen dem temperierten Dreivierteltou und dem Ganzton. Wie konstant aber dabei innerhalb eines Gesanges die Intonation gehalten wird, ersicht man aus der mittleren Variation; sie beträgt z. B. bei den zwei Tönen der Schlußformeln von Walze IV nur 8 Cents in 29 Fällen; in andern Fällen ist die Variationsbreite allerdings größer.

In Walze I ist auch noch ein dritter Ton deutlich abgegrenzt, und zwar so, daß die Intervalle denen der ersten drei Töne unserer Molltonleiter (*a*, *h*, *c*) analog sind:

a h 207 Cents, *h c* 109 Cents.

Aber der höchste Ton hat überall nur beschränkte Bedeutung; er ist nie länger als eine Viertelnote (die beiden andern oft eine halbe Note) und kommt nie im Schlußteil der Sätzchen vor. In den andern Walzen läßt sich der dritte Ton sehr oft als eine bloße Anfangserhöhung des zweiten auffassen, womit übereinstimmen würde, daß oft das *h* eine Neigung hat, gegen den Schlußteil des Sätzchens hin zu sinken. Unterscheidet man indessen den Anfangston als einen besondern, so ergeben sich bei den andern Walzen die Intervalle

II	*a h*	151 C.	III	178 C.	IV	141 C.
	h c	63		99		(8)
	a c	214		277		149

In Walze IV ist die Erhöhung verschwindend gering und selten; hier sind es geradezu bloß zwei Töne (mit ganz minimaler Anfangserhöhung des *h*) im Intervall des Dreivierteltons.

Die Stimme geht fast überall von einem Ton nur zu dem direkt benachbarten über; in allen Gesängen kommt nur dreimal überhaupt ein Terzschritt vor (und dies anscheinend nur als Variante).

Die Phonogramme zeigen aneinandergereihte Verszeilen; diese sind rhythmisch-melodisch als bestimmte, gesetzmäßige kleine Gebilde charakterisiert; trotz des geringen Tonumfangs und des einfachen Rhythmus zeigen sie manche charakteristische Verschiedenheit; wenn man auch, ohne genauere Aufmerksamkeit, zunächst beständige Wiederholungen einer eintönigen Melodie zu vernehmen glaubt.

1) Vgl. Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel: Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien, Sammelbände der IMG. XI, 1, 1909. S. 19f.

Die Phonogramme geben weit über hundert solche Sätzchen; manche Verszeilen kommen oftmals vor. In einzelnen Fällen haben wir dieselbe Zeile auch von verschiedenen Sängern.

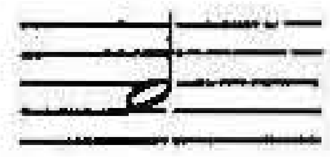
Die Verbindung zwischen Text und Melodie ist sehr eng; der Rhythmus ordnet sich in weitem Maß der Silbenanzahl der Textzeilen[1]) unter. Derselbe Text ist auch immer mit einer Melodie desselben Typus verbunden; die einzelnen Silben haben konstante Taktwerte, z. B. ma-moi $^1/_4 + {}^1/_4$ (bzw. $^2/_8$) oder kuturun $^1/_8 + {}^1/_8 + {}^1/_4$ (bzw. $^2/_8$) oder kaikun $^1/_4 + {}^1/_4$.

Unser Gebilde des Takts fehlt nicht und ist doch wegen der taktlich oft freien Gestaltung der Schlußsilben nicht überall anzuwenden. Dabei entspricht jeder Silbe, bis auf die letzte, regelmäßig der Wert einer Viertel- oder Achtelnote (in einzelnen Fällen auch kürzere, so z. B. I 7); der letzten Silbe immer ein längerer Wert (meist eine halbe Note, manchmal drei, fünf und mehr Achtelnoten).

Die Schlußsilbe zeigt folgende Formationen:

1) , selten 

2)  oder  und ähnl.

3) 

und zwar 1) in ungefähr $65\,^0/_0$ der Fälle, 2) in $20\,^0/_0$, 3) in $15\,^0/_0$. Diese drei Arten sind im allgemeinen nicht den Melodien einzeln eigen, sondern können bei der nämlichen Melodie miteinander wechseln: das *h*, das schon von vornherein gegenüber dem »Schlußvorbau« (s. u.) ein »Aufwärts« bildet, kann zum *a h* werden; andererseits kann, hauptsächlich in den »Wiederholungen«, die zur Monotonisierung der Melodie neigen, ein *a* als Schluß erscheinen.

Es ist aber charakteristisch, daß den Schluß wohl ein Steigen zum *h* oder Bleiben auf *a* bilden kann, nicht aber ein Fallen.

Ich gehe in der Analyse vom Schlusse nach vorwärts: fast alle die Sätzchen teilen sich deutlich rhythmisch-melodisch in zwei Teile, deren zweiter (Schlußvorbau plus Schluß) eine bei den verschiedenen Melodien überall gleiche typische Gestaltung hat.

Der »Schlußvorbau« — meist die zwei Viertelwerte vor dem Schluß

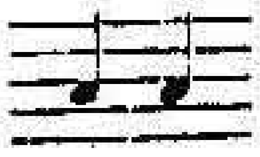
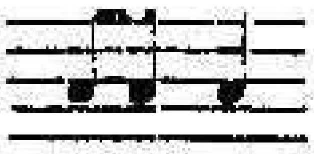
1) Die Textworte sind — soweit sie hier eingefügt sind — phonetisch nach dem Phonogramm geschrieben, obgleich im Phonographen Konsonanten und selbst Vokale bekannterweise Veränderungen erleiden können. Mit Niederschriften auf Ceylon bei Gelegenheit der Aufnahmen durch einen des Wedda kundigen Singhalesen konnten ganz identifiziert werden die Zeilen (nach seiner Transkription):

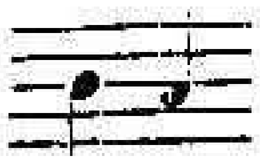
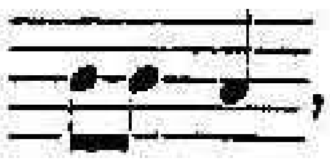
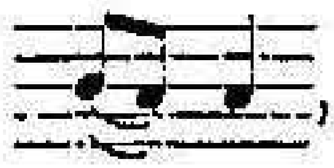
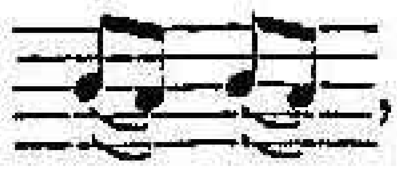
Mamini mamini madeyyo.
Kuthurun kuthurun kuyama.
Varamale Dunbibyo.
Kaikin kaikin gano.

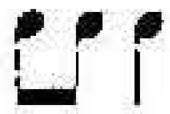
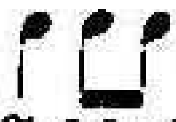
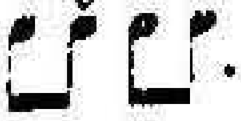
So notiert durch Mr. Dharmasena, Superintendent in Ceylon und revidiert von Mr. Wickremasimghe. Die Übersetzung läßt sich noch nicht ganz feststellen; jedenfalls aber entspricht die groteske Nachdichtung Globus Bd. 94, S. 135 nicht dem Sachverhalt.

— zeigt sich oft auch im Texte deutlich, indem das letzte Wort (meist drei- oder viersilbig) den Schlußvorbau und Schluß umfaßt.

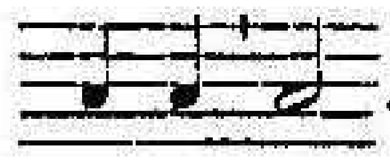
Die typischen Formationen des Schlußvorbaues sind:

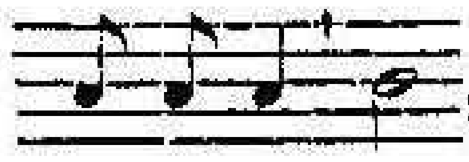
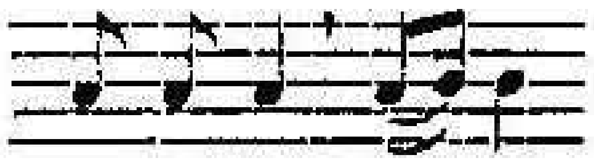
1.  oder 

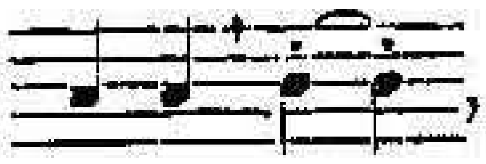
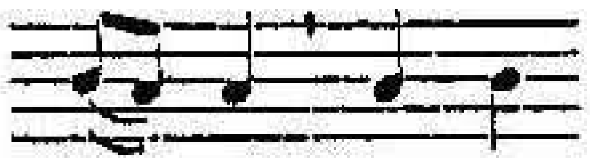
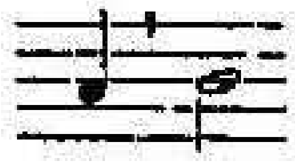
2.  oder , , ,  usw.,

rhythmisch also  oder  und ähnliches, nur ganz selten  oder . Charakteristisch auf ein Viertel verkürzt erscheint der Schlußvorbau im Gebilde kaikun s. u.

Tonal ist der Schlußvorbau zumeist bloß *a*, seltener (nur in den A-Sätzchen der I. Walze häufiger) ein Fallen von *h* zu *a*.

Schlußvorbau und Schluß zeigen zusammen in den allermeisten Fällen die typische Formation . Dies wird manchmal (besonders in Walze I und hauptsächlich in deren Wiederholungssätzchen) zu .

Varianten sind z. B. ,  usw.

,  usw. und das charakteristische  in »kaikun«.

Allgemein gilt also für die Melodiebewegung der Weddahgesänge im ganzen Schlußteil die Form

$$\left.\begin{matrix}h\\a\end{matrix}\right\}\ a\ \Big|\ \left\{\begin{matrix}h\\a\text{-}h\\a\end{matrix}\right.$$

Der höchste Ton (*c*) kommt hier nicht vor; der tiefste wird regelmäßig im letzten Ton des Schlußvorbaus erreicht.

Nur einmal in den Einzelwalzen, einmal in der Chorwalze, findet sich die Ausnahme , welche, aus dem allgemeinen Charakter der Weddalieder herausfallend, u. a. auch in Kinderliedern der Malabaren erscheint [1]).

Auch abgesehen vom Schlußteile zeigen viele Gebilde ein einfaches rhythmisch-melodisches Gepräge. Meist erscheinen zweimal (manchmal dreimal) je zwei Viertelwerte; so ergibt sich für die ganze Melodie das einfache Schema (in Werten von Viertelnoten) 2 2 | 2 2 resp. 2 2 2 | 2 2.
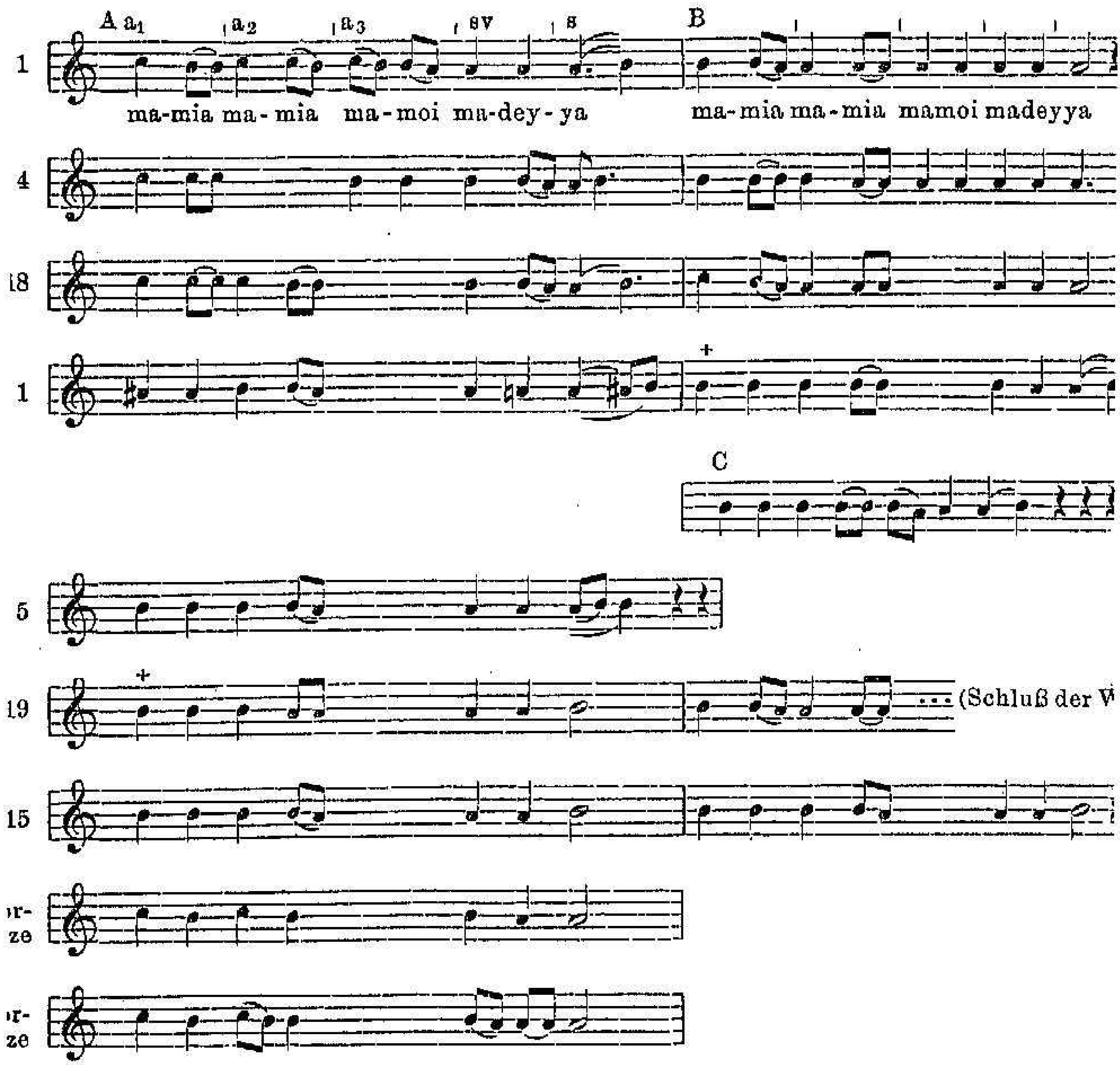
Dieses Schema gilt für die meisten Liedzeilen: mamini, kuturun, balabahe usw. In 7 Fällen findet sich 2 2 | 1 2, die Liedzeile kaikun, die sich rhythmisch kräftig abhebt. Die andern, vereinzelten Fälle, meist verlängert, haben komplizierteren Bau, siehe z. B. I 11, 12 usw. Manche scheinen

1) S. 362 ff. der »Phonographierten indischen Melodien« von Otto Abraham und E. M. von Hornbostel, Sammelbände der IMG. V, 1903.

Vortakte zu tragen, z. B. I 6, manche komplizieren den Rhythmus durch Sonderbetonungen z. B. I 7, 8 (mamadua).

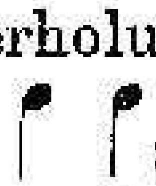
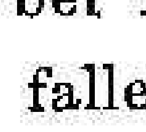
Die Notenbeilage I zeigt als Beispiel die Varianten des Gebildes mamia (mamini). (Ich benenne die verschiedenen Liedzeilen hier mit ihrem ersten Wort, wie es aus dem Phonogramm sich ergibt).

Varianten der Verszeile mamia.



Die Analyse der Verszeile mamia ergibt:

Wie fast bei allen Liedzeilen erscheint auch hier die Zeile meist paarweis gesetzt; das Wiederholungssätzchen (B) neigt zur Monotonisierung und strebt im allgemeinen früher als das erste Sätzchen dem tiefsten Ton zu. Einmal erscheint eine zweite Wiederholung (*c* bei II 1).

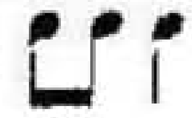
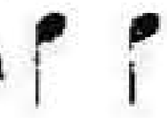
Das Einzelmotiv (*a*)  oder , hat fallende oder bleibende Bewegung, nie steigende (II 1 ist nur scheinbar Ausnahme innerhalb der allgemein schwankenden Tongebung im Anfang der Walze II, die von Un-

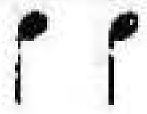
sicherheit zeugt; auch ist es bloß hier und noch einmal im Beginn der Walze IV der Fall, daß *a h* resp. *ais h* den Beginn der Walze, also ein »Aufwärts« als Einzelmotiv, bildet).

In den Wiederholungen des Einzelmotivs zeigt sich die Tendenz, je näher es zum (zweiten) Schluß zu erscheint, desto tiefer zu stehen.

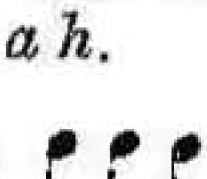
Den Schlußvorbau bildet, der allgemeinen Regel entsprechend, überall nur der tiefste Ton oder ein Abwärts von *h* zu *a*. Den Schluß bildet *h* oder ein Aufwärts von *a* zu *h* in den A-Sätzen, in den Wiederholungssätzchen kann als Schluß auch *a* (bleibend) erscheinen.

Allgemein also: alle Teile (außer dem Schluß) sind fallend oder bleibend; im ganzen ist die Melodiebewegung fallend zum *a*, welches spätestens am Ende des Schlußvorbaues erreicht wird, dann steigend oder bleibend; fällt die Melodie zum *a*, so bleibt sie auf *a* (bis exkl. Schluß).

In der Betrachtung der »Motive«, des Schlußvorbaues und Schlusses und ihrer Varianten zeigt sich, daß ihr Wesen nicht in einer individuell bestimmten Intervallfolge resp. Rhythmusgestaltung liegt; sondern Intervalle und Rhythmusteile können innerhalb bestimmter Grenzen variieren; es ist z. B. wichtig für das »Motiv« mamia, daß es melodisch kein Aufwärts, rhythmisch kein  sein kann; aber davon abgesehen kann es verschiedenartig erscheinen, tonal fallend oder bleibend, rhythmisch  oder .

Man kann sagen: eine Melodie ist nicht durch individuell bestimmte Intervalle und Rhythmen gegeben, sondern ist eine Gestalt, deren Einzelteile eine in charakteristischen Grenzen freie Variabilität besitzen. Die Melodiegestalt wird dabei exakt durch die negativen Bestimmungen (hier z. B. »kein Aufwärts«) charakterisiert. So kann sich der Grenzfall ergeben, daß dasselbe rhythmisch-melodische Motiv sich in verschiedenen Fällen aus zwei verschiedenen »Motivgestalten« ableitet, z. B. melodisch bleibend kann Monotonisierung von »fallend«, andererseits von »steigend« sein, rhythmisch  kann rhythmische Vereinfachung von  oder  sein usw.; das entscheidet sich durch die sonstigen Formationen (Varianten) derselben Liedzeile.

Die Verszeilen balabahe, barabang, botong usw. gehören ebenfalls dem in mamia erscheinenden Grundtypus an; nur enthalten die »Motive« hier überhaupt selten ein *a*, ihre Wiederholung geschieht meist in identischer Weise (gleiche Tonbewegung und gleiche Tonhöhe), der Schlußvorbau hat tiefere Lage als die Motive, der Schluß ist *h* oder *a h*.

In der Verszeile kuturun ist das Motiv rhythmisch  (oder ), in A immer identisch wiederholt, in B zum Sinken resp. zur Monotonie neigend und hat melodisch bleibenden (oder) fallenden Charakter, oder die Form __/\\, doch ist es nie einfach steigend.

Rhythmisch charakteristisch vom Grundtypus abweichend ist die Verszeile kaikun, deren Schlußvorbau, einsilbig, bloß eine Viertelnote umfaßt, wodurch der unter den $^8/_4$- und $^{10}/_4$-Takten sich kräftig abhebende $^7/_4$-Takt erscheint.

Auf die übrigen Verszeilen, die oft komplizierteren Bau haben, wird hier nicht im speziellen eingegangen, da sie nur vereinzelt auftreten; manchmal kommen hier kürzere Noten vor (Triolen, Sechzehntel); manche Gebilde weichen auch melodisch vom Grundtypus ab; so kann es außer dem normalen Fallen der ganzen Melodie zu Steigungen innerhalb der ersten Hälfte kommen (I 8); sehr oft ist der erste Teil der Melodie verlängert usw. Aber Schlußvorbau und Schluß tragen überall den gleichen allgemeinen Typus.

Außer diesen vier Einzelgesängen sind auch Aufnahmen chorartigen Durcheinandersingens vorhanden; leider nicht völlig zu genauerer Analyse geeignet. Es erscheinen im wesentlichen dieselben Sätzchen, wie in den Sologesängen in ihren Melodien und ihren scharfen Rhythmen; aber die Sänger scheinen kunterbunt durcheinander zu singen, kommen manchmal in den »Schlüssen« zusammen — es scheint nicht auf musikalischen Zusammenklang anzukommen, wenn auch merkwürdige Einsätze gelegentlich eine sonderbare Kontrapunktik, gelegentlich ein konsonantes Intervall, gelegentlich ein kurzes Unisono ergeben. Zu genaueren Feststellungen über das chorartige Singen reicht das Material leider nicht; es scheint, daß die Schlußwerte konstanter sind als im Solo (regelmäßig eine Halbnote), es erscheint zweimal ein merkwürdiges Einsetzen (der Eine setzt mit dem Anfang einer Versmelodie ein, wenn der Andere eben den Schlußteil beginnt) usw. Die eine Stimme ist zu undeutlich, um alles genügend verfolgen zu können, und es wäre reicheres Material zu solchen Feststellungen wünschenswert.

Bei den Tänzen, bei denen die Wedda in der Regel nur durcheinander den Ruf »Ho« ausstoßen, fallen sie wieder gelegentlich in Versmelodien.

So hat also der Bau der meisten Gebilde rhythmisch-melodisch im wesentlichen das Gesetz, daß ein kleines Motiv (zwei Viertelwerte) zunächst zweimal erscheint, hernach kommen zwei Viertelwerte oder einer, wobei regelmäßig der tiefste Ton erreicht wird (Schlußvorbau), und dann der Schluß. Diesen bildet der zweite Ton oder der tiefste oder ein Aufwärts vom ersten zum zweiten. Von diesem Grundtypus sind über 100 Sätzchen in den Phonogrammen enthalten. Sie zeigen so im Aufbau Ähnlichkeit mit unserer strengen klassischen achttaktigen Periode, umsomehr als sie regelmäßig paarweis gesetzt sind und so der erste Schluß manchmal den Eindruck eines Halbschlusses macht (Walze I). Charakteristisch ist aber der Schlußvorbau.

Innerhalb dieses Rahmens zeigen sich verschiedene bestimmte Formen mit bestimmten Strukturgesetzen; sie sind, wenn auch einfach, doch nicht formelhaft und ergeben im Wechsel manche charakteristische Gestaltungen.
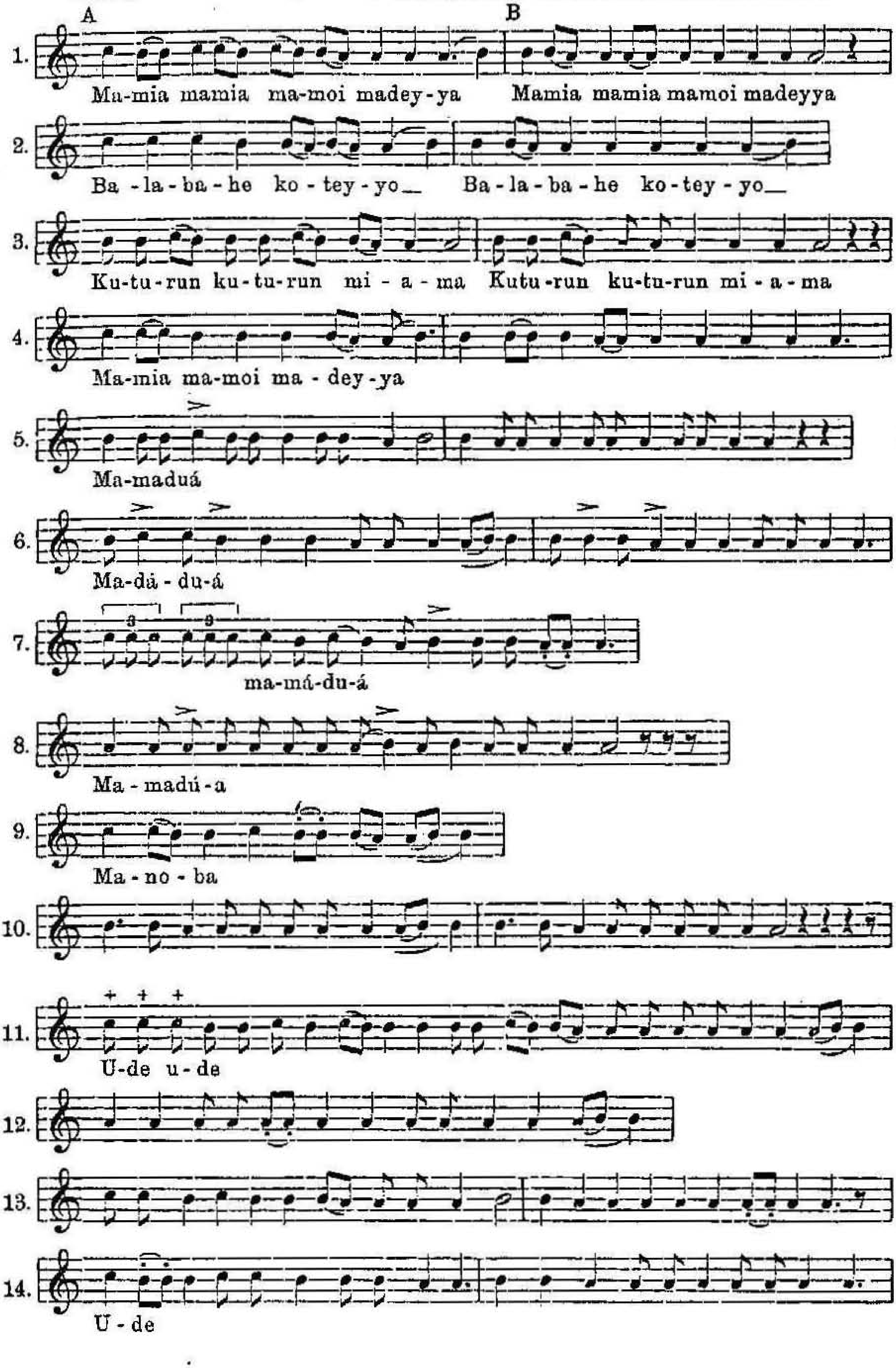
Auch die andern — in ihrem ersten Teil vom Grundtypus abweichenden — Gebilde zeigen festes rhythmisch-melodisches Gepräge.
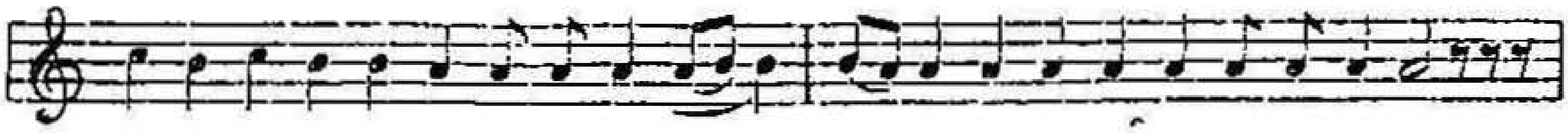
So ist das Bild dieser Musik ein prinzipiell anderes, als man von primitivster Musik anzunehmen bisher geneigt war: nicht unklare, schwankende Tongebung, sondern präzise, klar geschiedene Töne; nicht ungeregelte Tonbewegungen, sondern rhythmisch-melodisch strenge Gebilde.

Diese Form braucht nicht die einzige zu sein, von der weitere musikalische Entwicklungen ihren Ausgang nehmen. Es scheint wohl möglich, daß sich die Musik da und dort aus mehreren, verschiedenartigen primitiven Ansätzen entwickelt hat. —

Frau M. Selenka, Herrn Geheimrat Stumpf und Herrn von Hornbostel danke ich manche freundliche Unterstützung dieser Arbeit.

Walze I. Von Tutai, dem alten, gesungen, Bibile, 20. März 1907.



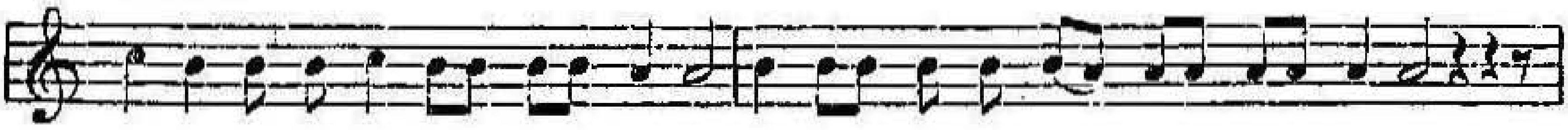
15.


16.


17.


18.


Ma-mia

19.


20.

(Schluß der Walze).

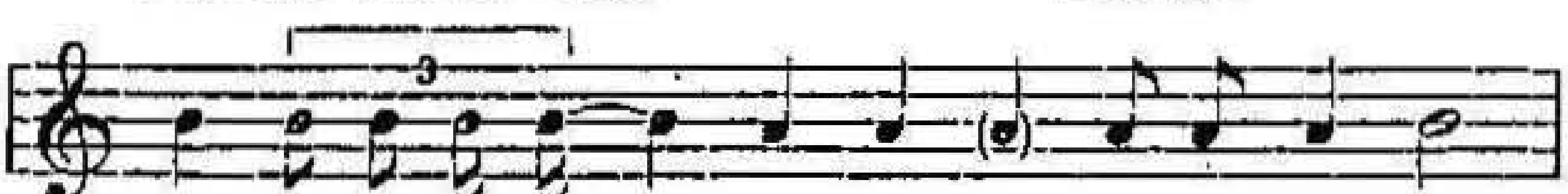
Proben aus W. II (gesungen vom Jüngling Posalasaka).

2.


U - de-jam ma-ta-bon U - de-jam

3.


Heman ku-tu - run Heman usf.

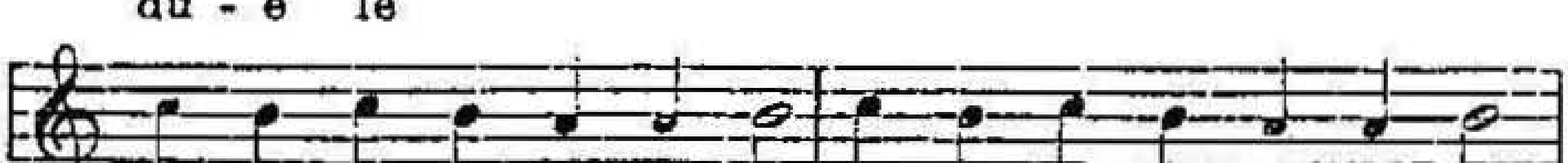
6.

usf.

Ma-mo-ma-madu - a

Proben aus W. III.

6.


du - e le

7.


ba - la

8.

usf.

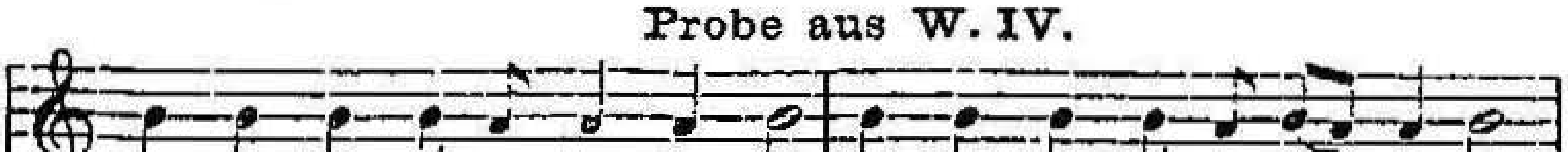
kai -kun

10.

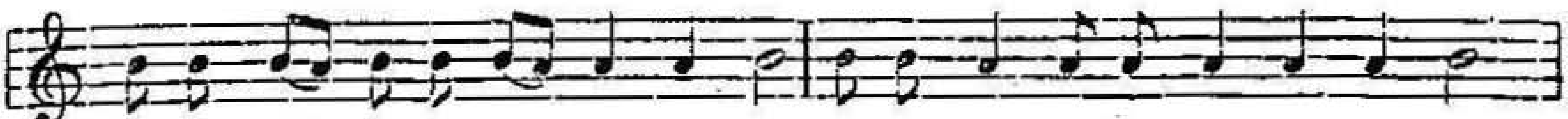
usf.

Bo-tong
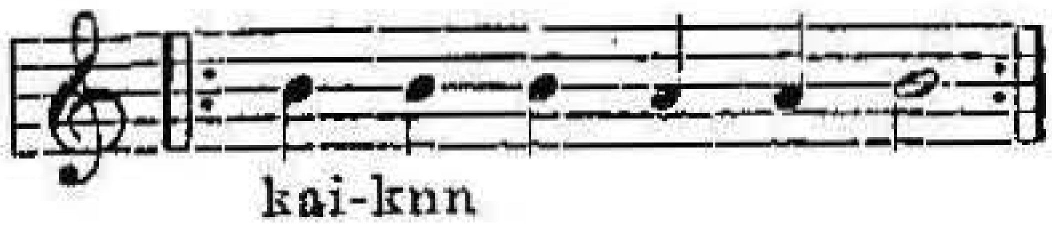
Probe aus W. IV.

4.


Ba - la

5. 

6. 

7. 

(4 mal usf.)

D. F. Scheurleer: Het muziekleven in Nederland in de 18e eeuw[1]).

Besprochen von

H. Leichtentritt

(Berlin).

Scheurleer's neueste prachtvolle Publikation behandelt das niederländische Musikleben im 18. Jahrhundert mit besonderer Rücksicht auf Mozart's Aufenthalt in Holland. Sie entwirft ein umfassendes Gemälde der niederländischen Musikverhältnisse jener Zeit auf Grund der mannigfaltigsten Materialien, als da sind alte Aktenstücke, Briefe, Berichte in zeitgenössischen Büchern und Zeitschriften, Programme von Opern- und Konzertaufführungen, Textbücher, Abbildungen von Gebäuden, Städtebilder, Porträts von Musikern, Titelblätter, Vorreden zu Kompositionen usw. Schon allein seines Reichtums an Illustrationen wegen wäre das Buch von hohem Werte. Es bringt nicht weniger als 66 Künstlerporträts, darunter eine Reihe Bilder von außerordentlichem künstlerischen Wert, mehr als 30 Abbildungen von Titelblättern damals berühmter Kompositionen und Handschriftenreproduktionen, hunderte von interessanten Ansichten aus den Städten Amsterdam, Haag, Haarlem, Rotterdam, Utrecht. Der feine künstlerische Takt, der sich in der Auswahl dieser Illustrationen zeigt, geht bis auf jede Einzelheit auch im Nebensächlichen. Alle Vignetten, Zierleisten, der ganze Buchschmuck überhaupt besteht aus Nachbildungen origineller Vorlagen des 18. Jahrhunderts; eine Blütenlese entzückender Rokokomotive fällt beim Durchblättern in die Augen. Dem Charakter des Buches als geschmackvollen Luxusbandes angepaßt ist der vorzügliche Druck, das gute Papier, der Umschlag aus hellseidenem Tapetenstoff mit Golddruck. Alles in allem eine hochvornehme Publikation, die gebührend zu schätzen man auch ein Bibliophile sein muß.

Noch mehr als der Bilderschmuck und die kostbare Ausstattung interessiert an dieser Stelle der Inhalt des Buches. Er bildet sozusagen eine Topographie der Musik des 18. Jahrh. in Holland, führt uns in das Kunstleben der Zeit ein, zeigt uns die Stätten, wo Musik getrieben wurde, gibt mannigfache Nachrichten über Künstler, kurz zeigt die Musik nicht als Kunst *in ab-*

---

1) Erschienen 1909 bei Mart. Nijhoff im Haag.

stracto, sondern in ihrem Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Leben. An derartigen Büchern leiden wir großen Mangel. Hätten wir für alle Kulturländer und für alle Epochen der Musikgeschichte Arbeiten von ähnlicher Fülle und Gewissenhaftigkeit, so könnte man wohl von einem neuen Zweig der Musikgeschichte reden: Das Musikleben und seine Stellung zur allgemeinen Kultur. Welch ungeheures Material zu diesem Thema liegt noch brach, wenn man nur an die Renaissancezeit in Italien denkt, an das 18. Jahrh. in Frankreich, das 16. und 17. Jahrh. in Deutschland.

In zehn Kapitel gliedert der Verfasser seinen Stoff. Er beginnt mit einer Schilderung des Musiklebens im Haag, erörtert die Rolle, die der Musik in der Residenz des Statthalters zufiel, spricht über die Oper im Haag, über die öffentliche Musikkritik, die Sommerkonzerte, den Musikalien- und Instrumentenhandel, die Kapelle des Statthalters, die Konzerte berufsmäßiger Konzertunternehmer, wie Jacob Lopez du Liz, der während der Jahre 1734—42, in seinem eigens für musikalische Unterhaltungen eingerichteten Hause der Haager Gesellschaft allerlei interessante Veranstaltungen darbot; vielleicht etwas Ähnliches, wie Reinhard Keiser in Hamburg in seinen Abonnementskonzerten. Auch hier im Haag wurden von Dienern in prunkvoller Livree Leckerbissen serviert, während man der Musik lauschte; französische Kantaten und Fragmente aus Opern waren besonders beliebt. Sehr interessante Nachrichten werden auch über eine sehr exklusive aristokratische Musikgesellschaft gegeben, die *Confrèrerie de l'ordre de S^te^ Cécile Royale*; vom Musikpublikum der Residenzstadt ist schließlich die Rede. Die 107 Seiten dieses Kapitels bieten eine so erschöpfende Darstellung des Haager Musiklebens, wie sie wohl gegenwärtig überhaupt gegeben werden kann.

Ein wertvolles Supplement zu jeder ausführlichen Mozart-Biographie bieten die Kapitel 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, die sich mit Mozart's Aufenthalt in Holland befassen. Auf seiner ersten großen Reise im Jahre 1763 kam Leopold Mozart mit seinen beiden Kindern und seiner Frau auch nach Holland. Scheurleer benutzt hier viel neues Material, die hochinteressanten Reisebriefe Leopold Mozart's, die in Abschriften in der Berliner Bibliothek liegen; auch sonst ist alles auf den Gegenstand bezügliche sorgsam zusammengetragen, so daß man in der Tat, besonders von Mozart's Aufenthalt im Haag (S. 143 bis 189) ein sehr anschauliches Bild erhält. Die Lokalkenntnisse des Verfassers ermöglichen es ihm, über eine Menge Persönlichkeiten, mit denen die Mozarts im Haag zusammenkamen, mehr oder minder ausführlich zu berichten.

Noch ausführlicher als über Musik im Haag ist im folgenden Kapitel (S. 193—318) von den Musikverhältnissen in Amsterdam die Rede. Scheurleer tritt zunächst Burney's ziemlich absprechendem Urteil über das musikalische Amsterdam entgegen und weist im einzelnen nach, daß Burney flüchtig und ungerecht ist. Wir werden eingehend unterrichtet über die Amsterdamer Oper, die *Schouwburg* und das Opernorchester, die Kapellmeister, unter denen Bartholomeus Ruloffs (gegen 1730 geboren, 1801 gest.) der hervorragendste war. Sein Orchester bestand zuerst aus 16 Spielern, später wurde es vergrößert, im Jahre 1799 enthielt es 30—36 Musiker. Einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Oper bieten (S. 206—218) die Bemerkungen über Amsterdamer Musikaufführungen etwa von 1700 an, die Wirksamkeit Vivaldi's in Amsterdam. Auch die Singspiele nach Art der *Beggar's opera*, mit damals allbekannten Liedmelodien treffen wir in Amster-

dam (S. 219—22). Der Balletmusik ist ein ganzer Abschnitt gewidmet (S. 223—30), Kostümen und Bühnendekorationen der nächste (S. 231—35), vom Amsterdamer Theaterpublikum ist dann die Rede (S. 235—39), ferner von der vlämischen Oper, vom Brand des alten Schauspielhauses, von fremden, gastierenden Operntruppen, französischen, italienischen, hochdeutschen. Das Verzeichnis der in Amsterdam aufgeführten französichen Opern (S. 244 bis 246) ist ein nützlicher Beitrag zur Operngeschichte. Schließlich wird das Amsterdamer Konzertleben ausführlich behandelt (S. 292—318). Wir erfahren näheres von den beliebtesten Künstlern, den Geigern Michael Ridder von Esser, Carlo Tessarini da Rimini, dem querköpfigen Konrad Friedrich Hurlebusch, dem berühmten Locatelli usw. Eine große Rolle spielten die Abonnementskonzerte des italienischen Geigers Raimondi, der gleichzeitig Impressario, Dirigent, Virtuos war; unter seiner Ägide ließen sich berühmte ausländische Künstler nicht selten hören, wie Lolly, Stamitz, Dussek, die Mara, Todi u. a. Von großer Bedeutung war die Gesellschaft *Felix meritis*, eine Art wissenschaftlicher und Kunstverein, der verschiedene Wissenschaften, Literatur und Musik pflegte (S. 304 ff.). Ein eigenes, vornehmes Klubhaus diente den verschiedenartigen Veranstaltungen. Zwanzig Freitagskonzerte wurden in der Saison veranstaltet, in denen Symphonien, Kammermusik, Kantaten und Chorwerke zur Aufführung kamen. Ausgezeichnete Novitäten der besten zeitgenössischen Meister wie Pleyel, Pugnani, Righini, Gossec, J. C. Bach, Haydn, Cimarosa, Paesiello, Viotti, Cherubini usw. zierten die Programme. Ein ähnlicher Verein war die *Eruditio Musica* (S. 313 ff.). Für eine Geschichte des Konzertwesens geben alle diese Untersuchungen wertvolles Material. Sie zeigen auch, wie falsch die weitverbreitete Annahme ist, daß erst im 19. Jahrh. das Konzertwesen ausgebildet wurde.

Der Rest des Buches behandelt Mozart's Aufenthalt in Amsterdam und anderen holländischen Städten. Wiederum sind die handschriftlichen Notizen Leopold Mozart's zu Grunde gelegt, betreffend die Persönlichkeiten, zu denen er in den einzelnen Städten Beziehungen hatte. Die Reisebriefe Leopold's werden jedem Leser hohes Vergnügen bereiten, nicht nur durch ihren Inhalt, die Mitteilungen betreffend Wolfgang und seine Schwester, sondern auch durch ihre Ausdrucksweise, die deutlich erkennen läßt, welch ein trefflicher Mensch, gescheiter Kopf und kenntnisreicher Künstler Leopold Mozart war. Ein Kapitel ist seiner Violinschule gewidmet, die damals in einer holländischen Übersetzung erschien, ein anderes den in Holland entstandenen Kompositionen des 9jährigen Wolfgang.

Das Buch gehört, wie schon diese kurze Übersicht zeigt, zu den wertvollsten dokumentarischen Arbeiten der letzten Jahre, und sei deshalb der Aufmerksamkeit aller derer empfohlen, die sich über das Musikleben im 18. Jahrh. unterrichten wollen.

Galuppi oder Perez?

Burney (IV, 475) sagt, daß 1761 eine »*Didone abbandonata*« in London zur Aufführung kam »*chiefly by Perez, with two or three airs by Galuppi*«. Walsh druckte dann, ohne Titelangabe der Oper auf dem Titelblatte, fünf *Favourite Songs*. Vier davon tragen den Namen von Perez und nur die erste Nummer den Galuppi's. Wotquenne's Metastasio-, Zeno- und Goldoni-Verzeichnis beweist nun, daß der Text dieser Nummer »*Se non ti moro allato*« aus Metastasio's »*Adriano in Siria*« in die *Didone* hinein interpoliert wurde, ebenso wie die dritte »*Come potesti, o dio*« aus Metastasio's »*Clemenza di Tito*«. Ob die Musik zu dieser wirklich von Perez stammt, weiß ich nicht, da die Library of Congress die Partitur zu seiner Oper »*Clemenza di Tito*« noch nicht besitzt, dagegen beweist ein Vergleich zwischen Walsh und unserer 1751 datierten Partitur von Galuppi's »*Didone abbandonata*«, daß die Arie bei Walsh ganz verschieden ist von der in Galuppi's *Adriano*-Partitur. Erste Frage: Wer hat die Arie, wie sie bei Walsh steht, komponiert?

Die vierte und fünfte Arie lassen sich in unserer Partitur von Perez' 1751 zuerst aufgeführten *Didone* notengetreu nachweisen. Die zweite »*Ah non lasciarmi*« findet sich nun aber sowohl bei Galuppi als auch bei Perez! Zweite Frage: Wer hat eigentlich die Arie in dieser Fassung komponiert, Galuppi oder Perez? Die Antwort wird sich vielleicht auf Galuppi's Seite neigen, wenn man bedenkt, daß seine *Didone* bereits 1741 zur Aufführung kam (vide Tardini, *I teatri di Modena*) und nicht erst 1752, wie bisher selbst von Wotquenne und anfänglich auch von Piovano in seiner bio-bibliographischen Galuppi-Studie (*Rivistà Musicale Italiana*, 1906—1908) angenommen wurde.

Dritte Frage: Ist vielleicht jemand gerade mit eingehenden Studien über das Opern-Pasticcio des 18. Jahrh., namentlich in England, beschäftigt?

Washington, D. C. **O. G. Sonneck.**

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

Le musicographe Aristide Quintilien.

Par

Ch. Em. Ruelle.

(Paris.)

Plus de vingt écrivains modernes ont parlé d'Aristide Quintilien, et pourtant il occupe une place insignifiante dans l'histoire littéraire de la Grèce, bien que M. Maurice Croiset ait pu dire que c'est «le plus connu des auteurs relatifs à la musique»[1]. Il est vrai que sa personne et son traité Περὶ μουσικῆς n'ont pas encore été l'objet d'un travail d'ensemble. Un savant musicologue, Julius Cæsar, qui a longuement analysé sa rythmique et reproduit[2], ainsi que Westphal[3], tout ce qu'il a écrit sur cette matière, a consacré, subsidiairement, quelques pages à la question de sa date, aux sujets qu'il a traités, aux sources de son livre, enfin à la tradition manuscrite du texte. Son second éditeur, mon regretté ami Albert Jahn, savant philologue de Berne a réuni de nombreux témoignages concernant son identité et son œuvre. J'essaierai donc, tout en profitant des recherches de Julius Cæsar et surtout de A. Jahn, auxquelles s'ajouteront les miennes propres, de mettre en relief la valeur d'un musicographe qui n'a pas eu encore les honneurs d'une monographie spéciale.

I.

Aucune question n'a été plus controversée que celle du temps où vécut Aristide Quintilien. Parmi ceux qui l'ont traitée, les uns le font vivre au premier siècle de notre ère. Ce sont Meibom, son premier éditeur[4], Saxius[5], Fabricius[6], Pierer[7], Jacobs[8], Baehr[9], Franz[10], Requeno[11], Lorenzo Blanco[12],

1) A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, t. V^2, p. 652.

2) *Die Grundzüge der griechischen Rhythmik im Anschluß an Aristides Quintilianus erläutert.* Marburg, 1861, in-8^0.

3) *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker.* Leipzig, 1863.

4) Præfatio in Aristidem Quintilianum.

5) *Onomasticon*, I, p. 294.

6) *Bibliotheca graeca*, ed. Harles, t. III, p. 642.

7) *Encyclopaedia universalis*, t. II, p. 640.

8) *Encyclopaedia* de Ersch et Gruber.

9) *Real-Encyclopaedie.*

10) *Commentatio de musicis graecis*, p. 8.

11) *Saggi sul restabilimento dell' arte armonica*, I, p. 2.

12) *Varietà nei volumi ercolanesi*, vol. 1, partie 2, p. 65. (Edition de Philodème, sur la musique.)

Fétis[1]), Th. Henri Martin (sous réserves)[2]), le baron de Sainte-Croix[3]) (vers l'an 101). Dans mon rapport sur une mission musicologique en Espagne, je le classai entre Plutarque et Ptolémée[4]) et c'est encore mon opinion. — D'autres lui assignent le second siècle et le règne d'Adrien. Tels sont Possevin[5]), Weissenborn[6]), Clavier[7]), Hawkins[8]), Rosini[9]), Bernhardy[10]), Amsel[11]), Westphal, en 1861[12]), C. von Jan[13]), Albert Jahn, (Arist. Q. Annotatio, p. XXX.) A. J. H. Vincent le croit postérieur à Cl. Ptolémée[14]). Au cours du 3e siècle le placent Julius Cæsar[15]), Gevaert, tantôt au début[16]), tantôt vers le milieu du siècle[17]), Rossbach[18]), Benlœw[19]). Enfin Westphal, revenant en 1865 sur sa précédente opinion, le fait descendre au quatrième siècle[20]), ce qui le rendrait presque contemporain de son traducteur latin Marcien Capelle, si l'on adopte l'hypothèse de Th. H. Martin, de Huebner et de Eyssenhardt, qui rangent ce dernier parmi les écrivains du cinquième. M. Maurice Croiset s'exprime ainsi à ce sujet:

«Aristide Quintilien a été longtemps considéré comme appartenant au second siècle en raison des ressemblances que sa doctrine paraissait offrir avec celle des néopythagoriciens. On admet plutôt aujourd'hui qu'il doit être postérieur à Porphyre et même à Jamblique, ce qui le mettrait au IVe siècle»[21]).

Le principal argument de ceux qui font de notre Aristide un écrivain du Ier siècle, c'est qu'il n'a pas nommé Cl. Ptolémée ni même visé son système des sept échelles mélodiques[22]) Julius Cæsar répond à cela que

1) *Histoire générale de la musique*, III, p. 27, 28, 57.

2) *Sur l'époque d'Aristide Quintilien et sur celle de Cl. Ptolémée.* Rome, 1865, in-4, p. 7.

3) *Dissertation sur le goût de l'empereur Hadrien pour la philosophie*, p. 431.

4) *Archives des missions scientifiques et littéraires*, 3e série, t. II, p. 498.

5) *Bibliothecae selectae*, II, p. 221.

6) Encyclopédie d'Ersch et Gruber.

7) *Biographie universelle.*

8) *A general history of the science and practice of music.* N. éd. 1875, Livre II ch. 18. Hawkins, dans ce passage, analyse et apprécie le Περὶ μουσικῆς.

9) *Herculanensia volumina. Prolegomena in Philodemi librum de Musica*, p. 13.

10) *Grundriss der griechischen Literatur*, I, p. 426.

11) *De vi atque indole rhythmorum quid veteres iudicaverint*, 1887, p. 8.

12) *Fragmente und Lehrsätze der griechischen Metrik*, p. 17.

13) *Philologische Wochenschrift*, 1882, colonne 1379.

14) *Notice sur trois manuscrits grecs*, etc., p. 137.

15) *Die Grundzüge*, etc., p. 2 et 33.

16) *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I, p. 72.

17) *O. c.*, p. 86.

18) *Griechische Rhythmik*, 1854, p. 101.

19) *Les rhythmes grecs*, 1863. — Les noms des personnages auxquels Aristide Quintilien a dédié son traité, «Eusebius» et «Florentius» ont servi argument pour établir que son traité date du 3e siècle; mais A. Jahn (Annotatio, 25) a victorieusement selon nous, réfuté cette assertion.

20) *System der antiken Rhythmik*, p. 10. — En 1883, Il faisait remonter Aristide jusqu'au 2e siècle. (*Musik des griech. Altertums*, p. 249.)

21) *Hist. de la litt. gr.*, V, p. 652.

22) Et d'ailleurs notre auteur ne dit-il pas lui-même: Parmi les anciens, aucun pour ainsi dire n'a traité complètenant les questions musicales (p. 4). Comment eût-il pu s'exprimer ainsi après la publication des *harmoniques* de Ptolémée?

l'Anonyme de Bellermann, qui est certainement postérieur à Ptolémée, ne l'a pas nommé non plus. On peut répliquer à Cæsar que l'Anonyme est une compilation dont Aristoxène, à part quelques points, fait presque tous les frais, et que cette doctrine des sept échelles, exposée dans les *Harmoniques* par un musicographe d'Alexandrie, a pu rester inconnue au compilateur. D'autre part, je crois reconnaître une certaine similitude entre le style d'Aristide et celui de Plutarque, le même éclectisme en matière musicale où l'école d'Aristoxène [1] et celle des pythagoriniens sont également représentées; la même tendance à faire entrer des considérations philosophiques dans l'étude de l'art musical. Je suis frappé de quelques autres analogies qui rapprocheraient les deux auteurs. G. Bernardakis, le dernier éditeur des œuvres morales de Plutarque a fait remarquer que la phrase de ce polygraphe est souvent fort longue et entortillée [2]. Le même défaut entache la facture d'Aristide. Il emploie (p. 3) la locution μαρτυρεῖ μοι, que je relève dans Plutarque [3]. Le traité *Sur la lecture des poètes* contient plusieurs expressions qui se rencontrent dans le Περὶ μουσικῆς [4]. Il y a plus: quelques auteurs, notamment Albert Jahn et Amsel ont cru voir dans le musicographe un affranchi de Fabius Quintilien, qui a fleuri sous Domitien. Cette opinion n'a rien d'invraisemblable. Le chapitre de l'*Institution oratoire* consacré à la musique (I, 8) présente plus d'une observation analogue à celles de l'auteur grec, notamment sur l'application de la musique à la manœuvre des marins et à divers travaux, sur son efficacité pour adoucir les mœurs, pour exciter au combat. Citons enfin un souvenir, consigné chez l'un et l'autre écrivain, de la musique au temps de Numa [5].

II.

La question des sources d'Aristide Quintilien a fait l'objet d'une importante dissertation, par Fr. Susemihl, dont Westphal a cru pouvoir admettre à peu près toutes les conclusions. L'auteur considère à ce point de vue quatre parties du traité περὶ μουσικῆς. La première (p. 31—36 Mb.) serait un épitomé aristoxénien, la seconde (p. 36—40), un extrait de quelque «συμ-

---

1) Lorsque Plutarque ne cite pas textuellement un auteur plus ancien. On admet ici, comme M. Th. Reinach, l'attribution à Plutarque du *Dialogue sur la musique*.

2) «Interdum composita et incondita, praesertim cum tam longo verborum circuitu utatur, ut lectorem attente eadem iterum iterumque legere oporteat». T. I, p. XLV (Bibliotheca Teubneriana).

3) *Pythiae Orac.*, p. 405a.

4) Telles sont ὅπου μέν, ὅπου δέ (Plut. p. 15f.), πρὸς τὰ βελτίονα (p. 20d), πρὸς τὸ βέλτιον (p. 33d), οὕτως οὖν τούτων ἐχόντων (p. 25e), τὰ κάλλεα suivi d'un génitif pluriel Pyth. orac., ch. 29). Plutarque, comme Aristide, appuie souvent son raisonnement de citations homériques. Cp. l'Index nominum de l'édition Bernardakis voc. Ἰλιάς, Ὀδυσσεία, Ὅμηρος.

5) Une inscription de Délos portant une liste de «compétiliastes» (κομπετιλιασταί), publiée par MM. L. Bizard et P. Roussel dans le Bulletin de correspondance hellénique, 1907, p. 441, donne au nominatif les noms grecs d'esclaves affranchis par des Romains et, au génitif, le nom de leur maître. Exemple Ἀριστείδης Καστρίκιος Ποπλίου. Ne pourrait-on pas s'appuyer sur cet exemple pour dire Ἀριστείδης Κοιντιλιανοῦ au lieu de Ἀριστείδης ὁ Κοιντιλιανός. Cette manière de voir aurait pour conséquence la confirmation de l'opinion d'après laquelle notre Aristide serait l'affranchi d'un Quintilien.

πλέκων ineptissimus»[1]), la troisième (p. 40—43) un nouveau texte inspiré d'Aristoxène, avec des additions dont on surprend la trace dans le Parisinus 3027[2]) et chez l'Arabe Alfarabi; la quatrième (p. 97—100) procéderait d'une très bonne source. Julius Cæsar croit, — chose peu probable, — que toutes les sources d'Aristide sont tirées d'un seul et même fonds. D'après Westphal, il aurait existé avant Aristide un abrégé des trois théories harmonique, rythmique et métrique, dans lequel auraient puisé le Bacchius de Meibom[3]). L'Anonyme de Bellermann, Cléonide (le Pseudo-Euclide), Gaudence, Alypius et Al-Farabi. Cette hypothèse est toute gratuite. Le savant musicologue a cherché aussi la doctrine rythmique d'Aristide (p. 35) chez Denys d'Halicarnasse le Jeune[4]), mais Scherer n'est pas de cet avis. Westphal prétend aussi qu'Aristide, a pu tirer parti de Denys sur la question des tons ou tropes[5]). Hermann Deiters, qui a traité aussi cette question[6]), a relevé quelques rapprochements entre Aristide et Platon. Il estime, comme Susemihl, qu'il a dû non pas consulter directement Aristoxène, mais s'être servi d'abrégés qu'il aurait complétés, par exemple en ce qui concerne un mouvement de la voix intermédiaire entre ses mouvements continu (voix parlée) et discontinu (voix chantée). Pour le reste, ce serait la doctrine de Damon, rapportée et approuvée par Platon, son disciple en musique. Du reste, Damon ne serait pas non plus parvenu directement à la connaissance d'Aristide. On peut en dire autant de Lasos d'Hermione, très ancien musicographe, le premier, croit-on qui composa un traité technique et auquel Marcien Capelle attribue la classification des matières musicales telle qu'il l'a exposée.

Sur les effets moraux de la rythmique Hermann Wiegandt[7]) suppose que notre auteur dut faire des emprunts aux «Mélanges» d'Aristoxène et, plus vraisemblablement, au traité de pédagogie musicale en vingt-deux livres de Denys d'Halicarnasse le Jeune. Aristide Quintilien a-t-il connu les écrits de Philodème, détracteur de la musique et des musiciens? C'est peu probable et Rosini, le premier éditeur des herculanensia volumina met le fait en doute[8]); d'ailleurs Aristide ne discute jamais avec les ennemis de l'art musical; mais je serais tenté de croire qu'il a pu connaître l'ouvrage où le stoïcien Diogène de Babylonie célébrait les heureux effets de la musique et dont on retrouve souvent la pensée et l'argumentation combattues dans le Περὶ μουσικῆς de ce même Philodème. On sait par Aulu-Gelle[9]) que Dio-

1) Aristide Quintilien distingue les συμπλέκοντες, théoriciens qui impliquaient (συνέπλεκον) la métrique dans la rythmique et les χωρίζοντες, qui traitaient séparément de l'une et de l'autre.

2) Fragment publié et traduit par Vincent, *Notice de trois manuscrits grecs*, etc., p. 242 ss.

3) Deux textes grecs portent le même nom d'auteur et le même titre: Βακχείου τοῦ γέροντος εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς. L'un fait partie du corpus musical de Meibom, l'autre a été publié par Bellermann, à la suite de l'Anonyme et traduit par Vincent, *Notice*, etc. p. 64.

4) Westphal, *Die Musik des griech. Altertums*, p. 249.

5) *Cf. De Aelio Dionysio, musico qui vocatur.* Bonn, 1886, p. 53.

6) *De Aristidis Quintiliani doctrinae harmonicae fontibus*, 1870, intr.

7) *De ethico antiquorum rhythmorum charactere, auctore Aristide Quintiliano.* 1881, in-8°.

8) Praefatio, § XVIII, p. 18 et p. 79.

9) *Noctes atticae*, XVII, 21.

gène, contemporain de Plaute, avait écrit un traité Περὶ φωνῆς τέχνη. Citons quelques exemples des rapprochements que suggère la lecture des assertions que Philodème prête à Diogène, avec le texte d'Aristide:

«La musique seconde le courage militaire. — Il y a dans la mélodie quelque chose qui émeut par sa propre nature. — De là vient l'usage d'accompagner par des instruments de musique les rameurs, les moissonneurs, les vendaugeurs et plusieurs autres artisans qui font des travaux pénibles[1]. — La musique met dans une certaine disposition non seulement les âmes, mais aussi les corps. — Un plaisir varié nous est procuré par la musique pendant toute la durée d'un festin. — Les études des musiciens profitent plus à l'intelligence que celles des autres hommes. — La musique n'est pas tout à fait étrangère à la philosophie parfaite, vû qu'elle est utile pour tous les actes de la vie.»

Cette recherche des sources d'Aristide, à laquelle on vient de se livrer, ne doit pas aboutir à cette conclusion que le Περὶ μουσικῆς est une pure et simple compilation, et Westphal, sur ce point, me semble d'une sévérité qui confine à l'injustice.

Au surplus, une considération prime toutes les hypothèses que l'on vient de passer en revue. Un ouvrage technique tel que celui d'Aristide devait être, nécessairement, ou bien l'œuvre d'un novateur faisant table rase des systèmes et des opinions de ses devanciers sur la matière traitée, — c'est le cas d'Aristoxène, devenu le chef d'une école, celle des «harmoniciens» et le cas de Claude Ptolémée qui, tout en étant l'éclectique par excellence, á marqué son originalité par la doctrine des quinze tropes réduits à sept, — ou l'œuvre d'un théoricien doublé d'un philosophe, pour lequel la musique, exposée sans parti pris d'après les données traditionnelles, est un facteur important de l'éducation et de la bonne conduite de la vie. Tel me paraît être le caractère essentiel du livre d'Aristide. Il est donc oiseux, selon moi, de rechercher à quels auteurs il a emprunté des assertions qui avaient cours de son temps et dont il s'est fait l'interprète. Il en est tout autrement du dialogue sur la musique attribué à Plutarque. La qualification de compilation conviendrait d'autant mieux à ce dialogue que des pages entières sont notoirement des extraits textuels d'Héraclide du Pont, d'Aristoxène et d'autres sources inconnues[2].

En tous cas, que l'auteur se soit inspiré de ses devanciers, principalement de Platon, c'est incontestable, mais, en maint passage de son livre, on croit sentir que la pensée part d'une conviction personnelle.

III.

Aristide Quintilien n'est cité par aucun des auteurs de l'antiquité parvenus jusqu'à nous. Marcien Capelle[3] lui-même l'a souvent traduit textuellement[4] (parfois sans le comprendre), mais il ne mentionne pas son nom.

1) Cf. T. Hinrichs, *De operariorum cantilenis graecis*, Diss. Gießen. 1908.

2) Cp. Plutarque, *De la Musique*, Ed. Weil — Th. Reinach, p. IV et suiv.

3) *Martiani Minnei Capellae de Nuptiis Philologiae et Mercurii libri IX. Rec. Fr. Eyssenhardt.* Lipsiae, Teubner, 1866, in-16. A. J. H. Vincent et Félix Ravaisson-Mollien ont francisé ainsi le nom de Martianus Capella. Deiters écrit tantôt Martian, tantôt Martianus.

4) Livre IX, § 931, 933, 935, 938, 941 à 955, 961, 967 à 977, 981 à 990, 995. Malheureusement, ce témoin latin d'un manuscrit datant au plus tard du V^e siècle

Ailleurs, il s'inspire seulement de l'auteur grec; ailleurs encore il puise plus ou moins directement à d'autres sources, telles que Pythagore, Théophraste, Aristoxène, Cléonide, l'Anonyme de Bellermann, et, parmi les auteurs latins, Varron et Vitruve. Il dut avoir à sa disposition des sources qui lui étaient communes avec Cassiodore, Censorinus et même S[t] Augustin. C'est du moins ce qui résulte des rapprochements rapportés par Deiters[1]. D'autre part, on a relevé dans Marcien Capelle des contradictions et des répétitions servilement copiées dans notre auteur[2]. Sur les parties du Περὶ μουσικῆς d'A. Q. traduites dans le livre IX de Marcien *de nuptiis Philologiae et Mercurii*, je rappellerai succinctement ce qu'on ont dit Westphal, Gevaert et Deiters. Westphal a tour à tour proclamé l'utilité de Marcien Capelle pour l'intelligence d'Aristide, dénoncé ses défauts, puis mis en parallèle les textes communs à l'auteur grec et à l'auteur latin[3]. C'était le meilleur moyen de faire voir leurs rapports de ressemblance et de différence. Aux yeux de Gevaert:

«Martianus Capella n'est pas un simple traducteur d'Aristide Quintilien . . Sa traduction est faite par un homme peu ou point usé (sic) dans la musique et par suite remplie d'erreurs et de contre-sens[4].

Les principales différences d'avec Aristide portent sur la division des sciences musicales, les systèmes d'octaves, les tétracordes et les pentacordes».

Le savant musicologue écrit ailleurs:

«Selon son habitude, il traduit son texte d'une manière inintelligible et parsème d'additions extravagantes»[5].

On trouvera ce jugement bien sévère. Pour ma part, je préfère l'appréciation de Deiters qui, ayant préparé une édition d'Aristide Quintilien et fait une étude approfondie de Marcien, était bien armé pour comparer pertinemment les deux musicographes. Or il reconnaît l'importance de l'exposé musical de Marcien, sans se dissimuler d'ailleurs qu'il altère parfois le texte original, faute de le comprendre.

Aristide Quintilien, avons-nous dit, n'est mentionné dans aucun texte antique. Son nom, plus ou moins altéré, n'apparaît que dans la littérature byzantine. Albert Jahn l'a rencontré au cours d'un commentaire sur Hésiode *Opera et dies* par Jean le Protospathaire, qui mit à profit un passage du Περὶ μουσικῆς, livre III, p. 129. Les Scholies anonymes sur Denys le Thrace[6]) visent un autre passage d'Aristide ὁ Κοιντιλιανὸς Ἀριστείδης ἐν τῷ περὶ μουσικῆς πρώτῳ (p. 8 Mb.). Une lettre anonyme écrite aussi au XI[e] siècle (peut-être par Michel Psellos), le nomme dans le manuscrit Καυτιλιανὸς Ἀριστείδης et le cite comme

---

n'améliore que très rarement le texte que nous offre la plus ancienne copie à nous connue, le manuscrit de St. Marc. Notre traduction d'Aristide, encore inédite signale en leur place ces améliorations.

1) *Ueber das Verhältnis des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus.* Posen, 1887, in-4.

2) O. c., p. 8. Suivant ce philologue, Marcien puise exclusivement dans Aristide ce qui a trait à l'harmonique et à la rythmique.

3) *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmik*, 1861, p. X, 17 46, 53.

4) *Histoire la musique de l'antiquité*, I, p. 8 et 16.

5) *Hist. de la musique* etc., II, p. 7.

6) Cramer, *Anecdota oxoniensia*, III, p. 189.

ayant traité de la métrique. Au XIV[e] siècle, Manuel Bryenne a souvent tiré parti de l'ouvrage d'Aristide; il a même copié textuellement, mais toujours sans le nommer, les morceaux situés au premier livre, p. 5, 23, et 28[1]). Le grammairien anonyme, publié par Titze dans son édition de Manuel Moschopoulos, a reproduit un long passage du Περὶ μουσικῆς (p. 88 à 90), sans indication de la source[2]).

Aristide Quintilien ne fut pas inconnu des musicographes arabes. Westphal nous apprend, sur le témoignage de Kosegarten[3]) que l'historien littéraire Al-Farabi procura aux Arabes par des traductions et par des travaux personnels la connaissance de la théorie musicale antique. La partie de ses écrits relative au χρόνος πρῶτος dérive directement, paraît-il, de notre auteur, mais celle qui concerne les temps composés s'en éloigne et se rattache aux opinions exprimées par les autres rythmiciens connus[4]).

Je me suis arrêté à l'opinion qu'Aristide Quintilien était antérieur à Claude Ptolémée. J'ajouterai ici que les deux musicographes ont parfois traité des questions semblables ou tout au moins analogues. Citons-les sommairement en rapportant les titres des chapitres, dans les *Harmoniques*, qui nous intéressent à ce point de vue[5]).

Livre II, chapitre 2. Description de l'instrument d'acoustique nommé l'hélicon. — III, 4. La puissance du chant accordé réside dans les éléments les plus parfaits de la nature et se manifeste surtout dans les âmes humaines et dans les révolutions célestes. — 5. Comment les consonants concordent avec les principales variétés de l'âme. — Rapprochement des genres du chant accordé et des premières vertus. — 7. Comment les métaboles du chant accordé ressemblent aux changements circonstantiels de l'âme. — 8. Similitude du système parfait et du cercle zodiacal. — 9. Comment les consonants et les dissonants du chant accordé sont semblables à ceux du zodiaque. — 10. La continuité dans les sons ressemble au mouvement des astres en longitude. — 11. Comment le mouvement des astres en profondeur (*sc.* en altitude) se rapproche des genres de l'harmonie. — 12. Les métaboles suivant les tons (*sc.* tropes) concordent avec les translations des astres en latitude. — 13. Sur l'analogie existant entre les tétracordes et les configurations relatives au soleil. — 14[6]). Premiers nombres suivant lesquels les sons fixes du système parfait sont mis en rapport avec les premières sphères du monde. — 15. Comment on pourrait trouver, au moyen des nombres, les rapports des mouvements propres. — 16. Comment les propriétés des planètes pourraient être mises en rapport avec celles des sons.

1) *Harmoniques*, p. 381, 389, 502, 503. — Cette circonstance permet de conjecturer, par analogie, que les notions relatives à l'ancienne musique grecque contenues dans les *Harmoniques* de Bryenne sont pour la plupart des extraits textuels d'anciens musicographes perdus pour nous.

2). A. Jahn, Commentaire inédit sur Aristide, p. 88.

3) Westphal, *Metrik* [2], I, p. 91. — Kosegarten, *Ali Ispaliensis Introductio*.

4) Cp. Ambros, 3[e] éd. publiée par Sokolowski, 1887, I, p. 439 ss.

5) Il y a lieu de croire que ces titres ont été rédigés par Ptolémée lui-même.

6) Des chapitres 14, 15 et 16, quelques manuscrits de Ptolémée ne donnent que les titres dans la table placée en tête des *Harmoniques*. Le texte lui-même est l'œuvre de (Nicéphore?) Grégoras, si l'on en croit une scholie contenue dans les manuscrits qui contiennent ce supplément.

Il est permis de conclure du rapprochement des textes qu'Aristides Quintilien et Ptolémée ont développé, chacun à sa manière, une théorie antérieure sur les rapports de la musique avec les astres et avec l'âme. Toutefois Ptolémée a pu fournir de son propre fonds plusieurs notions astronomiques, induit à ces additions musico-mathématiques par ses connaissances spéciales et personnelles.

IV.

Les jugements portés sur Aristide Quintilien sont des plus contradictoires. Parmi les historiens de l'ancienne musique grecques, les uns ont exagéré sa valeur, les autres n'ont vu dans son livre qu'un ramassis incohérent de notions musicales et philosophiques. Meibom, son premier éditeur, dans la dédicace de ses *Antiquae musicae auctores* à la reine Christine de Suède, s'exprime en ces termes enthousiastes:

«Dignus iudicabitur qui cum praestantissimis scriptoribus musicis nominis immortalitatem consequatur».

Et dans la préface de son édition d'Aristide:

«Ad Aristidem Quintilianum incomparabilem antiquae musicae auctorem et vere exemplar unicum nunc primum graeca et latine damus».

J. G. Walther:

«Aristides Quintilianus, quo nemo melius in adyta veteris musices et philosophiae penetravit»[1].

Sa métrique a été hautement appréciée par Dorville[2], par G. Hermann dans la préface de sa *Métrique*, ainsi que par Gaisford, éditeur d'Héphestion le métricien[2]. Fétis a souvent jugé favorablement Aristide:

«Dans celui-ci, dit-il, la méthode est lucide partout, et l'on y peut trouver des renseigments plus précis et mieux composés sur le système musical des Grecs que dans aucun du même genre»[3].

Et plus loin, dans une énumération de musicographes:

«Un autre auteur, celui-ci, peut-être de tous les écrivains grecs dont le livre a pour nous le plus d'importance, Aristide Quintilien»[4].

Même appréciation dans son article de la *Biographie universelle des musiciens*:

«Ce traité d'Aristide Quintilien est divisé en trois livres. On le considère comme ce qui nous reste de plus clair et de plus satisfaisant sur la musique des Grecs».

Mais au livre III de son *Histoire de la musique* (p. 206), il trouve qu'Aristide n'avait que des notions confuses de ce qui concerne les éléments des formes mélodiques. Baehr proclame la haute valeur du Περὶ μουσικῆς[5]. L'article de Clavier dans la *Biographie universelle* qualifie ce traité «un ouvrage plein de sages principes, d'esprit et de grâce»; il s'étonne qu'il n'ait pas trouvé un traducteur français. Pour Tib. Hemsterhuis notre musico-

1) *De antiquae musicae et philosophiae coniunctione.* 1745, p. 8.
2) *Vannus critica*, etc., p. 413.
3) Con I, p. XCVII.
4) *O. c.*, p. CXVIII.
5) *Real-Encyclopaedie.*

graphe est «praestantissimus auctor»[1]. Karl von Jan, dans sa jeunesse, annonçait l'intention d'éditer Aristide Quintilien, «auteur de la plus haute valeur pour l'histoire de la théorie mélodique, de la rythmique et de la métrique»[2]. Julius Cæsar a considéré Aristide comme une autorité en matière de rythme[3]. La note change dans les divers ouvrages de Westphal. Il reconnaît que le Περὶ μουσικῆς est une véritable encyclopédie musicale[4], il déclare ailleurs que son auteur a pour nous une importance supérieure, mais il ajoute aussitôt qu'il ne faut voir en lui qu'un médiocre compilateur, un rhéteur et un sophiste. Ni la musique, ni la métrique ne sont de sa compétence: «sein eigentliches Fach»; c'est un néoplatonicien ou un pythagoricien qui mélange la musique avec l'acoustique numérique et des considérations mystiques sans posséder la technique musicale[5]; un compilateur étourdi de' textes antérieurs de valeur très inégale[6] un ignorant, etc. — Gevaert constate que l'étendue de son traité de musique «est supérieure à celle de tous les autres textes musicographiques[7], et que certains matériaux traités par lui sont absolument inconnus aux autres écrivains, par exemple le programme complet de l'enseignement musical, les échelles enharmoniques des très anciens et le chapitre de la mélopée[8]. Il observe avec raison qu'Aristide et Bryenne sont les deux sources principales pour la partie de la composition musicale relative aux figures mélodiques[9]. Il convient enfin qu'une partie notable du système rythmique absente dans les fragments authentiques des Eléments d'Aristoxène, c'est-à-dire l'énumération des diverses parties de la rythmique se trouve dans Aristide[10]. Mais quand le savant musicologue traite de la métrique, il devient sévère pour notre auteur:

«La série des copistes serviles ou inintelligents (des anciens métriciens) s'ouvre par Aristide Quintilien, dont la partie métrique est au-dessous du médiocre»[11].

C'était aussi l'opinion de Westphal.

Albert Jahn, auquel, pour le dire en passant, le présent travail doit un grand nombre d'indications, souscrit à l'opinion de Meibom et des autres admirateurs d'Aristide. Il le proclame un platonicu pythagorien. Il ex-

1) *Notae et emendationes in Iamblichi Protrepticon*, in Zeitschrift für die Alterthumswissenschaften, 1840, col. 16.

2) *Neue Jahrbücher* etc., t. LXXXI, 1860, p. 549.

3) *Grundzüge* etc., p. 2. L'étude très complète de sa rythmique prouve surabondamment l'estime en laquelle il tenait cette partie du traité. La lecture des *Grundzüge* est l'auxiliaire indispensable du texte rythmique d'Aristide.

4) *Fragmente* etc., p. 15.

5) *Metrik* [2], I, p. 86.

6) *System der antiken Rhythmik*, p. VII ss. — Cp. A. Jahn, Ar. Q., Annotatio 37.

7) Excepté toutefois ceux de Ptolémée, de Porphyre de Manuel Bryenne et de Georges Pachymère.

8) *Histoire de la musique* etc., I, p. 8 et 15.

9) *O. c.*, I, p. 337.

10) *O. c.*, II, p. 7. — Et plus loin (p. 35): «Tout ce texte (rythmique), conservé fidèlement bien que sous une forme abrégée parfois et reproduit avec quelques altérations par Aristide (p. 35 Mb.) et par le fragment de Paris [B. N., ms. gr. 3027] Westphal, *Metrik* [2], I, p. 45 du Supplément, § 11), a été reconstruit par Westphal (*Metrik* [2], I, p. 542—552. — Gevaert, à son tour a donné un véritable et lumineux (commentaire de cette partie du Περὶ μουσικῆς.

11) *O. c.*, II, p. 86.

prime le regret que les historiens de la littérature hellénique ne lui aient jamais ou presque jamais fait une place. On a cru donner la date et le lieu de sa naissance, mais on le confondait soit avec le rhéteur Aelius Aristide, soit avec un autre Aristide, apologiste cité par St Jérôme. Il faut, à la vérité, arriver jusqu'à l'*Histoire de la littérature grecque* par MM. Alfred et Maurice Croiset, en France du moins, pour le voir figurer, et encore bien modestement, dans le chœur des écrivains de l'antiquité:

«La valeur de son traité de musique en trois livres, dit M. M. Croiset, vient surtout des sources anciennes dont on y retrouve la trace» [1]).

C'est là, en effet, à mon avis, un titre à l'estime des musicologues que personne ne voudra contester à l'ouvrage d'Aristide Quintilien. Ajoutons que d'une manière générale on devra se tenir également éloigné, pour juger l'homme et l'œuvre, des termes enthousiastes de Meibom et des expressions méprisantes de Westphal. L'auteur du περὶ μουσικῆς n'a certe mérité.

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.

Il n'est admirable ni au point de vue technique, ni comme écrivain; maisson livre n'est pas inutile, loin de là. Aristide Quintilien est un des musicographes dont l'étude approfondie et même la simple lecture sont les plus dignes de notre attention. On a pu constater, par quelques-uns des jugements autorisés que j'ai rapportés, le fruit à retirer de son étude; quant à la lecture de son livre, les esprits curieux, même sans compétence musicale, y trouveront un véritable intérêt. Le premier livre commence par un exposé de la pensée générale qui circule dans tout le traité, savoir, l'utilité morale de la musique, précieuse alliée de la philosophie. Puis viennent les développements relatifs aux diverses parties de l'harmonique, ou mélodie, y compris la question des harmonies platoniciennes, qui ne sont expliquées nulle part ailleurs. A la mélodie succèdent la rythmique et la métrique [2]). Le second livre est consacré au rôle de la musique dans l'éducation. Le platonicien qu'est Aristide s'y donne carrière, et, comme Platon lui-même, se plaît à multiplier les citations des poèmes homériques. Libre aux critiques de railler ses théories sur le caractère masculin ou féminin des lettres, notamment des voyelles qui servent à la solmisation; malgré le côté faible et la nature singulière, bizarre même, de ces théories, appliquées à beaucoup d'autres éléments, par exemple aux astres, comme chez Ptolémée d'ailleurs [3]), il y a encore quelque profit à tirer de cette section du Περὶ μουσικῆς, ne fût-ce que comme document pour servir à l'histoire des idées. Au troisième et dernier livre, l'auteur, aristoxénien jusque là en matière musicale, devient un disciple de Pythagore; il joue, j'allais dire il jongle avec les nombres rapportés aux sons et aux intervalles, au monde moral, à l'univers cosmique; il établit des relations plus ou moins mystiques entre la théorie des sons et divers points philosophiques et physiologiques. Toute cette partie de son œuvre fait penser ou plutôt rêver; mais, dans ce fatras, un esprit à la fois curieux et réfléchi trouvera encore à glaner. La technique musicale y est mise en contact avec la psychologie et la sociologie. Ce troisième livre, je le reconnais, aurait

1) O. c., tome V, p. 652.

2) La récente édition d'Héphestion donnée par Consbruch (Bibliotheca Teubneriana, 1906) renvoie à tous les passages d'Aristide pouvant-être rapprochés des passages correspondants de son auteur.

3) *Tetrabiblos*, I: Περὶ ἀρσενικῶν καὶ θηλυκῶν ἀστέρων.

besoin d'être éclairci par le commentaire d'un Porphyre ou d'un Jamblique, mais il contient des idées au moins originales, des rapprochements ingénieux, et, à ce titre, il ne laisse pas d'intéresser.

En résumé, Aristide Quintilien est, si l'on veut, un écrivain médiocre, souvent obscur, un théoricien parfois suspect, notamment en métrique; sa philosophie confine au mysticisme; mais il faut admettre par contre que c'est le musicographe le plus documenté avec Ptolémée, Porphyre et Bryenne. Je terminerai cette étude par une simple question à poser aux rares musicologues qui ont contesté sa valeur historique: pousseraient-ils leur dédain jusqu'à prétendre que la perte de son traité ne serait pas regrettable?

V.

On connaît cinquante-quatre manuscrits d'Aristide Quintilien, dont trois ou quatre sont fragmentaires. Karl von Jan en a dressé la liste dans la notice des manuscrits musicaux grecs placée en tête de ses «Musici scriptores graeci» (Bibliotheca Teubneriana)[1]. Le plus ancien contenant le περὶ μουσικῆς est le Venetus Marcianus VI, 10, qui remonte au XII[e] siècle.

La première édition de l'ouvrage occupe tout le tome II du corpus musical de Meibom «*Antiquae musicae auctores septem*», Leyde, Elzevir, 1652, in-4[0], avec traduction latine et commentaire. Une deuxième édition du texte seul a été donnée par Albert Jahn: *Aristidis Quintiliani de musica libri III*, cum brevi annotatione de diagrammatis proprie sic dictis, figuris, scholiis, cet. codicum mss. Accedunt binae tabulae lithographicae. Berolini, Calvary, 1882, in-8[0]. Ce travail m'a été, je le répète, du plus grand secours[2]). Il devait être suivi d'un abondant commentaire, contenant les variantes de nombreux manuscrits, commentaire presque achevé mais resté inédit, mis amicalement par son auteur à ma disposition en vue d'une traduction francaise d'Aristide prête pour l'impression.

J'ai rappelé plus haut (p. 313) les extraits rythmiques réunis par Julius Cæsar et par R. Westphal[3]).

---

1) Ajouter à cette liste les Excerpta contenus dans le Parisinus 2533 et dans le Parisinus 195 du Supplément.

2) La préface, les deux «Annotationes» qui font suite, l'une à la Notice de Fabricius-Harles sur Aristide Quintilien (*Biblioth. graeca*, III, p. 642—3), l'autre à la notice de ses manuscrits (III, p. 635—637), enfin les «Additamenta» où figurent, entre autres choses les principales variantes des manuscrits consultés, constituent un ensemble de mille détails dont la réunion représente une lecture immense.

3) Cette notice était sous presse lorsque nous avons eu connaissance de la dissertation inaugurale de Gérard Seydel «Symbolae ad doctrinae Graecorum harmonicae historiam» (Lipsiae Noske, 1907), où l'auteur a donné une analyse minutieuse du Περὶ μουσικῆς.

Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern.

Von

R. Hohenemser.

(Berlin.)

Einleitung.

Wir Deutschen sind heute in der glücklichen Lage, wohl aus allen unseren Stammesgebieten Volksliedersammlungen zu besitzen, und außerdem verfügen wir über ein zusammenfassendes, monumentales Werk, den mit Unterstützung der preußischen Regierung herausgegebenen »Liederhort« von Erk-Böhme, 1893—95 in 3 Bänden erschienen[1]. Auch ist allmählich die Überzeugung durchgedrungen, daß dem Volkslied die Melodie ebenso wesentlich ist wie der Text, und so gehören bloße Textausgaben heute glücklicherweise zu den Seltenheiten. Aber die Sammlungen bieten doch nur Material, und dieses ist zwar nach der poetischen und sprachlichen Seite in mannigfaltigster Weise durchgearbeitet worden, harrt aber nach der musikalischen Seite noch fast vollständig der wissenschaftlichen Verwertung. Von der praktischen Verwertung sehe ich hier ab.

Aufgabe der vergleichenden Musikwissenschaft ist es, die Volksweisen, also die Melodien der Volkslieder und Volkstänze, der verschiedenen Nationen und ihrer Unterteile genau zu charakterisieren, die Ähnlichkeiten und Unterschiede festzustellen, Ursprung, Alter und Ausbreitung der Melodien nach Möglichkeit zu bestimmen, endlich auch, ihren künstlerischen Wert zu ermessen. Daß man sich dieser schwierigen und vielfach verzweigten Aufgabe nicht zuwenden konnte, bevor ein reiches Material vorlag, ist natürlich. Ansätze zu ihrer Bewältigung sind auch bereits gemacht worden. Abgesehen von den Arbeiten über exotische Musik, in welchen noch die Schwierigkeit hinzukommt, die Größe der zur Anwendung gelangenden Intervalle festzustellen, bestehen wohl die bedeutendsten dieser Ansätze in zwei Abhandlungen von O. Fleischer[2]. Hier sollte die Rückwärtsverfolgung der Geschichte noch vorhandener Melodien dazu dienen, gleichsam Urmelodien

1) Als Bibliographie der deutschen Volksliedersammlungen kann das dem Liederhort vorgedruckte Verzeichnis derjenigen Werke dienen, welche für denselben benützt wurden. Einige Ergänzungen findet man in: Pierre Aubry. *Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe*, Paris, 1905. Was J. Brahms, der uns bekanntlich eine Reihe der schönsten Volksliederbearbeitungen geschenkt hat, gegen den Liederhort vorbringt (vgl. Graevenitz, J. Brahms und das Volkslied [Deutsche Rundschau, Jahrg. 33, Heft 2, S. 240f.] und J. Brahms, Briefwechsel, Bd. 3, S. 125), ist im wesentlichen vom künstlerischen Standpunkte aus gesagt und trifft, da das Werk in erster Linie wissenschaftlichen Zwecken dienen soll, nicht den Kern der Sache. Daß manche Lieder bei Erk-Böhme eine schiefe Beurteilung erfahren, soll nicht geleugnet werden. Aber das ändert nichts an der monumentalen Bedeutung der Sammlung und an der Tatsache, daß dieselbe, soweit es sich um den musikalischen Teil handelt, vorläufig für alle wissenschaftliche Beschäftigung mit dem deutschen Volkslied im allgemeinen die Grundlage bilden muß

2) O. Fleischer, Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft, Sammelbände d. IMG., Jahrg. 1, S. 1f., und: Zur vergleichenden Liedforschung, ebenda, Jahrg. 4. S. 185 f.

aufzufinden, d. h. z. B. solche Melodien oder Melodiephrasen, welche alle germanischen Völker aus ihrer gemeinsamen Heimat mitbrachten. Es war also genau dasselbe Verfahren, welches für die vergleichende Sprachwissenschaft so fruchtbringend geworden ist. Aber Fleischer scheint bis jetzt ohne Nachfolger geblieben zu sein.

Weniger schwierig ist es, ein räumlich abgegrenztes Gebiet zu durchforschen, und diese Arbeit wird um so leichter, je schärfer die Grenzen von der Natur selbst gezogen sind; denn dann werden sich, wie man von vornherein annehmen kann, auch die Volksweisen des betreffenden Gebietes umso schärfer von allen übrigen abheben.

Hierin dürfte wohl der Hauptgrund dafür liegen, daß gerade für die Erforschung der Volksmusik in den Alpenländern schon manches geschehen ist. Mitgewirkt hat dabei zweifellos auch der unverwüstliche Reiz der Alpennatur, den wir so leicht und gern, wieweit mit Recht oder mit Unrecht bleibe dahingestellt, auch auf die Alpenbewohner übertragen. Aber die Meeresküste und ihre Bevölkerung üben doch auch einen Reiz von ähnlicher Stärke aus, und trotzdem hat man sich mit den Fischer- und Schifferliedern weit weniger beschäftigt. Die Volksmusik der Alpen bietet sich eben tatsächlich infolge ihrer ganz eigenartigen Beschaffenheit der Behandlung gleichsam von selbst dar. Freilich kann auch hier, abgesehen von der wenn auch noch keineswegs lückenlosen Sammlung des Materiales, bis jetzt nur von Ansätzen die Rede sein. Diese sollen im folgenden kritisch beleuchtet werden, und zugleich wollen wir zusehen, was wir aus den vorliegenden Sammlungen lernen können. Dabei werden sich nur sehr wenige feste Resultate ergeben, dagegen aber, wie es in der Natur eines noch wenig bebauten Gebietes liegt, um so mehr Probleme, deren Lösung der Zukunft vorbehalten bleiben muß. Aber ein Überblick über das, was noch zu tun ist, dürfte nicht unwichtig und auch nicht ohne Reiz sein; denn in gewissem Sinne reizen uns Probleme stärker als Resultate.

I.

Bekanntlich bedienen sich im gesamten deutschsprachlichen Alpengebiet die Volkslieder mit geringen Ausnahmen des Dialektes. Ihre Stoffe nehmen sie unmittelbar aus dem Leben der Alpenbewohner. Daher begegnen wir der Hauptsache nach Hirten-, Jäger- und Bauernliedern. Sowohl in den eigentlichen Liedern als auch in den Augenblicksimprovisationen, den Schnaderhüpfln, zeigt sich im allgemeinen frische Lebensfreude, Selbstbewußtsein und Stolz auf die Heimat. Aber nirgends im echten Alpenvolkslied sind die Burschen und Mädchen, denen es in den Mund gelegt ist oder von denen es uns erzählt, idealisiert. Vielmehr treten sie uns mit ihrem natürlichen Empfinden und auch mit ihrer natürlichen Sinnlichkeit und Derbheit entgegen.

Alles das ist an sich nicht verwunderlich, gewinnt aber eine besondere Bedeutung, wenn man bedenkt, daß in dem weitaus größten Teile des deutschen Sprachbereiches ein ganz anders geartetes Volkslied heimisch ist und daß selbst so hervorragende Volksliedkenner und -sammler, wie Hoffmann von Fallersleben und Freiherr von Ditfurth, in den Eigenschaften dieses Volksliedes das Wesen des deutschen Volksliedes überhaupt erblickten. Es bediene sich, so meinen sie, der Schriftsprache und handle mit Vorliebe von Rittern und Prinzessinnen, von prächtigen Schlössern und dergleichen, unter-

scheide sich also nach Form und Inhalt scharf von dem Alltagsleben und befriedige daher das Bedürfnis des Volkes, sich in der Phantasie von der Alltäglichkeit hinweg in ein Reich des Ideales zu versetzen [1]). Die zahlreichen Alpenlieder, aber auch so manche andere beweisen, daß diese Charakteristik nur auf eine Art des deutschen Volksliedes paßt. Es ist klar, daß wir es hier mit zwei verschiedenen Stufen der Entwickelung zu tun haben. Solange sich noch keine wenigstens einigermaßen allgemeingiltige Schriftsprache ausgebildet hatte, gab es selbstverständlich nur mundartliche Poesie, und in verhältnismäßig abgeschlossenen Gegenden, wie in den Alpenländern, gelangte das Volkslied niemals dazu, den Dialekt abzustreifen [2]). Ebenso setzt die Fähigkeit, sich im Liede über die gewohnten Verhältnisse und Anschauungen zu erheben, schon eine hohe Kultur voraus. Wir wissen heute, daß die Poesie der primitiven Völker gerade von deren Alltagsbeschäftigungen und -erlebnissen ausgeht, und so muß aus leicht ersichtlichen Gründen der Anfang der Dichtkunst überall beschaffen gewesen sein. Ist nun ein Volk oder Volksteil am lebhaften geistigen Austausch mit anderen Stämmen und Völkern gehindert, kommt ihm nur wenig Kunde von fremden Ländern und Menschen zu, welche die Phantasie ins Fabelhafte steigern könnte, so fehlt es fast gänzlich an Stoffen, welche über den eigenen engen Gesichtskreis hinauszuführen vermöchten; denn den Völkern und namentlich den isolierten geht es wie dem einzelnen Menschen, der in der Regel gar erschreckend wenig Großes und Außergewöhnliches erlebt, wenn es ihm nicht möglich wird, das Große, das in vergangenen Zeiten und anderen Orten geschah, nachzuerleben.

Selbstverständlich denke ich nicht daran, das Alpenlied mit den Liedern der primitiven Völker auf gleiche Stufe zu stellen. Ich wollte nur zeigen, daß es jener anderen weit verbreiteten Art des deutschen Volksliedes gegenüber, in welcher Sagen- und Balladenstoffe so häufig sind und in welcher auch geschichtliche Ereignisse keine unwichtige Rolle spielen, der Natur der Alpen zufolge einen primitiveren Stand der Volkspoesie darstellt [3]).

Ganz anders verhält es sich merkwürdigerweise in den französischen Alpen. In der großen von J. Tiersot veranstalteten Sammlung dortiger Volkslieder findet sich nur eine Gruppe, nämlich die der Hirtenlieder, welche sich mit dem Leben der Alpenbewohner beschäftigt. Die übrigen Lieder sind echte, allgemein französische Chansons, welche sehr häufig ganz im Stile des älteren deutschen Volksliedes balladenhafte Stoffe behandeln [4]). Daß dieser Unterschied nicht auf einem falschen Vorgehen des Sammlers beruht, etwa in der Weise, daß er nicht weit genug in das eigentliche Gebirge vorgedrungen wäre, sondern sich zu sehr auf das offene Land und die Städte beschränkt hätte, ergibt sich daraus, daß uns für die französische Schweiz die

---

1) Hoffmann von Fallersleben, Schlesische Volkslieder mit Melodien, 1842, S. IV; W. von Ditfurth, Fränkische Volkslieder mit ihren Singweisen, 1856, 2. Tl., S. 35—36.

2) Ich erinnere an das hübsche, »Im Dialekt« überschriebene Kapitel in Stieler's »Winteridyll«.

3) Schon Karl Weinhold fiel bei seiner Beschäftigung mit dem steirischen Volkslied das fast völlige Fehlen balladenhafter und historischer Lieder auf, vgl. Über das deutsche Volkslied in Steiermark, Mitteilungen d. historisch. Vereins f. Steiermark, Heft 9, 1859, S. 65/66.

4) J. Tiersot, *Chansons populaires dans les alpes françaises*, Grenobles, 1903.

Übereinstimmung der Alpenlieder mit dem französischen Chanson bezeugt ist[1]). Offenbar besteht also zwischen den Alpen des französischen Sprachgebietes und dem übrigen Frankreich schon seit langem ein auffallend enger geistiger Verkehr. Vielleicht klärt uns einmal ein Kenner der dortigen Verhältnisse darüber auf, ob dieser eigentümliche Unterschied gegen die deutsche Alpenwelt in geographischen Umständen oder in größerer Übereinstimmung des Dialektes mit der französischen Schriftsprache begründet ist, oder worin sonst er seinen Grund hat.

Nach diesen Bemerkungen über Form und Inhalt der Texte, welche nicht zu umgehen waren, obgleich wir uns hier mit der Musik der Alpenbewohner zu beschäftigen haben, wenden wir uns nun dieser selbst zu. Wir betrachten aber zunächst nicht das Lied, sondern dasjenige Gebilde, welches dem gesamten Alpengebiete, aber keinem anderen Lande, zum mindesten keinem deutschen eigentümlich ist und auch für das Alpenlied wesentliche Bedeutung besitzt, nämlich den Jodler.

Wer nur einmal sogenannte Tiroler Sänger gehört hat, kann sich eine ungefähre Vorstellung von dem machen, was ein Jodler ist. Um aber einen wirklich zutreffenden Einblick in sein Wesen zu gewinnen, veranstaltete vor etwa 30 Jahren G. Simmel bei Alpenvereinen usw. eine Umfrage, worin denn das Jodeln eigentlich bestehe. Die Antworten fielen, wie er sagt, so verschieden aus, daß er nur folgende ganz allgemein gehaltene Definition aufstellen konnte:

»Der Jodler besteht aus einer ziemlich kurzen Reihenfolge von ohne Unterlage von Worten, sondern nur von einzelnen Buchstaben, fast nur Vokalen hervorgebrachten Tönen, an der das Charakteristische ein fortwährendes Abwechseln zwischen Brust- und Kopfstimme mit Überspringung des Falsetts ist«[2]).

Dagegen gibt J. Pommer, welcher aus eigener Beobachtung die Volksmusik der Ostalpen genau kennt, bevor er näher auf den Jodler eingeht, nachstehende allgemeine Definition desselben:

»Unter Jodler versteht man eine meist im Dreivierteltakt einherschreitende Weise, welche wie ein Liéd, jedoch ohne zugrundegelegten Satztext, auf bloße Jodlersilben und -worte ohne Inhalt gesungen wird«[3]).

Pommer hat demnach den häufigen plötzlichen Wechsel von Brust- und Kopfstimme, also die Verwendung sehr weiter Intervalle, nicht in die allgemeine Definition aufgenommen, vielleicht mit Absicht, da sich dieselbe tatsächlich nicht in allen Jodlern findet. Mithin bliebe als gemeinsames Merkmal nur das Singen auf inhaltlosen Silben übrig. Aber das Umschlagen der Stimme erscheint so überaus häufig, daß man diejenigen Jodler, in welchen es vorkommt, zweifellos als die wichtigste Art ansehen muß. Simmel hat also die Hauptart des Jodlers richtig gekennzeichnet, wenn auch seine Ausdrucksweise verfehlt ist; denn in der Gesangstechnik versteht man unter Kopfstimme und Falsett das gleiche. Was im Jodler da, wo der plötzliche

---

1) Vgl. H. Scadrowsky, Nationaler Gesang bei den Alpenbewohnern, Jahrbuch des schweizer Alpenklub, 1. Bd., 1865.

2) G. Simmel, Psychologische und ethnologische Studien über Musik, Zeitschrift f. Völkerpsychologie, 13. Bd., 1882, S. 303.

3) J. Pommer, Über das älplerische Volkslied, und wie man es findet, Zeitschrift d. deutsch. u. österreich. Alpenvereins, 27. Bd., 1897, S. 99. Der Aufsatz ist wieder abgedruckt in der Zeitschr.: Das deutsche Volkslied, 1906.

Umschlag stattfindet, übersprungen wird, sind die Töne der Mittellage, welche je nach der individuellen Veranlagung des Sängers und zum Teil auch willkürlich entweder mit Brust- oder mit Kopfstimme hervorgebracht werden können.

Eine nähere Charakterisierung der Melodiebildung findet sich auch bei Pommer nicht. Er konnte sie nicht geben, da er es ja unterließ, zwischen der Hauptart und den Abarten des Jodlers zu unterscheiden. Alle Jodler stehen in der Durtonart, und in der Hauptart bewegt sich die Melodie ausschließlich oder fast ausschließlich im Dreiklang der Tonika und im Septimen- oder Septnonenakkord der Dominante. Daher beruht, harmonisch betrachtet, das ganze Gebilde auf dem Fortgang von der 1. zur 5. Stufe und der Rückkehr in den Ausgangspunkt. Diese Zusammenfügung einer gleichsam steigenden und einer gleichsam fallenden Bewegung kann natürlich wiederholt werden. Auch beginnt der Jodler zuweilen mit der Dominante, also mit der fallenden Bewegung. Der Septimen- oder Septnonenakkord kann durch den verminderten Dreiklang der 7. Stufe oder zeitweise auch durch den Dreiklang der Dominante vertreten werden; doch dürfte es kaum einen Jodler geben, dem ein dissonierendes Intervall, None, Septime, Tritonus, gänzlich fehlt. Auf Einzelheiten der Melodiebildung, auf Abweichungen von dem Schema und auf die Abarten des Jodlers können wir erst später eingehen.

Was den Rhythmus betrifft, so haben wir bereits gehört, daß sich der Jodler meist im Dreivierteltakt bewegt. In der Regel besteht er aus 4 oder 8 Takten mit der Cäsur in der Mitte. Auch auf die Einzelheiten und Unregelmäßigkeiten der Rhythmik und Architektonik kann erst später eingegangen werden; denn zunächst müssen wir fragen, wie die Hauptart des Jodlers, die in den angegebenen allgemeinen Zügen im ganzen deutschen Alpengebiet verbreitet ist[1]), wohl entstanden sein mag.

Ditfurth meint[2]), in den Weisen der Alpenländer trete »ein bloßes Wohlgefallen am auf- und abschwebenden Tone« hervor, »das als ein Spielen mit dem Echo an den Felsen sich von selbst erzeugt«. Wenn er dabei nicht auch den selbständigen Jodler im Auge hatte, so doch ganz zweifellos den ebenso gearteten, welcher dem Liede häufig angehängt oder in dasselbe eingestreut wird. Zudem haben die Lieder selbst, wie bereits bemerkt wurde und wie später noch ausführlicher gezeigt werden soll, sehr viel vom Jodler an sich. Die weiten Intervalle des Jodlers also, das Auf- und Abschweben des Tones, sollen sich aus dem Spielen mit dem Echo von selbst ergeben. Aber es ist nicht einzusehen, wie das möglich wäre; denn das Echo gibt ja jede beliebige Tonfolge wieder, wenn sie nur kurz genug ist und wenn die Töne die nötige Stärke besitzen.

Auch Scadrowsky zieht in dem erwähnten Aufsatz, freilich nur vermutungsweise, das Echo zur Erklärung heran. Er meint, vielleicht verdanke der Jodler seine Entstehung der Beobachtung des vielfachen Echos. Aber diese Beobachtung hätte doch nur dazu führen können, eine kurze Phrase

1) Wie Scadrowsky a. a. O. berichtet und wie nicht anders zu erwarten ist, wird auch in der französischen Schweiz gejodelt. Aber das Näselnde, das dem französischen Gesange anhaftet, soll dem Jodler nachteilig sein. Sammlungen von Jodlern aus den französischen und italienischen Alpen scheinen nicht zu existieren. Bei Tiersot a. a. O. findet sich kein einziger Jodler.

2) Ditfurth a. a. O., S. 32.

mehrmals hintereinander zu wiederholen; doch ist von solchen Wiederholungen im Jodler nicht viel zu bemerken, und außerdem wäre das Zustandekommen der weiten Intervalle, des Umschlagens der Stimme, nicht erklärt.

Gerade diesem wesentlichen Punkte sucht Simmel beizukommen. Er sagt in unmittelbarem Anschluß an seine oben zitierte Definition:

»Jedes sogenannte Überschnappen der sprechenden Stimme im Affekt oder bei sonstiger zu heftiger Anstrengung derselben zeigt das Protoplasma des Jodelns. Überlegt man nun, daß ein möglichst lautes Rufen, resp. Schreien, zu Verständigungszwecken im Gebirge fast immerzu geboten ist, und daß die Anstrengung der Lunge durch das stete Steigen zum Überschlagen besonders disponiert, daß diese beiden Bedingungen sich ausschließlich im Hochgebirge vereinigt finden und eben dort ebenso ausschließlich das Jodeln beobachtet wird, so ist es wohl nicht unwahrscheinlich, daß der Jodler ursprünglich nichts anderes ist, als ein zur Kopfstimme umgeschlagener Schrei, dessen häufiges Vorkommen Veranlassung wurde, ihn zu einer kunstmäßigen Art auszubilden«.

Es mag wohl sein, daß man sich durch das unwillkürliche Umschlagen der Stimme beim Rufen oder Schreien der Fähigkeit des plötzlichen Überganges von der Brust- zur Kopfstimme bewußt wurde und daß man auf Grund dieser Fähigkeit den Jodler ausbildete. Dagegen ist es sicher nicht richtig, daß sich das Umschlagen, sei es nun beim Schreien, sei es beim Jodeln, aus einer zu großen Anstrengung der Lunge erklärt; denn dann müßte doch wohl noch im heutigen Jodler etwas von dieser Anstrengung zu bemerken sein. Aber gerade das Gegenteil ist der Fall. Jedem Unbefangenen macht das Jodeln durchaus den Eindruck der Äußerung eines Kraftüberschusses, eines überquellenden Lebensgefühles. Ganz den gleichen Eindruck machen die gellenden Freudenschreie, welche man die Alpenbewohner nicht nur im Freien, sondern auch in der Wirtsstube ausstoßen hört und welche mit Kopfstimme in einer Tonhöhe hervorgebracht werden, deren Erreichung einem Manne aus irgendeiner anderen Gegend kaum möglich ist. Wir müssen also im Gegensatz zu Simmel annehmen, daß gerade die durch das Steigen und überhaupt durch das Leben im Hochgebirge bewirkte besondere Kräftigung der Lunge, verbunden mit dem Bedürfnis körperlich und geistig gesunder, einfacher Menschen, ihr Kraft- und Wohlgefühl in Tönen zu äußern, zur Verwendung der Kopfstimme und zum Umschlagen der Stimme geführt hat.

Übrigens ist es auch unwahrscheinlich, daß gerade die Rufe zu Verständigungszwecken den Keim des Jodlers gebildet haben; denn die sogenannten Rufe oder Juchezer, wie sie uns Pommer mitteilt[1]) und wie sie auch der Tourist nicht selten zu hören bekommt, scheinen ihrer Kürze wegen in besonderem Maße zum Anrufen geeignet zu sein, zeigen aber kein Umschlagen der Stimme, dagegen häufig sogar eine bloße Abwärtsbewegung vom Anfangstone an.

Eine andere Hypothese, nämlich die von Ludwig Riemann, sucht nicht nur die allgemeine Melodiebewegung des Jodlers, sondern gleichzeitig auch die Verwendung der für ihn charakteristischen Intervalle zu erklären. Sie lautet:

»Die Vermutung liegt nahe, daß das Jodeln mit der naturgemäßen Schwingungsteilung des Stimmbandes zusammenhängt«.

1) J. Pommer, Volksmusik in der deutschen Steiermark, 444 Jodler und Juchezer, 1901.

Zur Begründung heißt es dann:

»Da vernimmt unser Ohr ein müheloses Aneinanderreihen von Grunddreiklangstönen (jodeln), welche sich decken mit den ersten 5 bis 6 Obertönen eines Klanges. Wie bei der Violine durch loses Auflegen des Fingers auf die Knotenpunkte, vermag der betreffende Sänger sein Stimmband in Einzelteilen schwingen zu lassen, unterstützt durch die natürlich gegebenen Knotenpunkte. Diese Hypothese wird unterstützt durch die Erfahrung, daß die Stimmbänder bei Jodlertönen ganz andere physische Bewegungen ausführen, wie bei sonstigem Wechsel von Tönen. Das häufige Vorkommen der Septime, bzw. des Tritonus in Jodlergesängen würde hierauf als Deckung mit dem 6. Oberton, der eine Septime zum Grundklang bildet auf den Oktavenraum reduziert) ebenfalls zurückzuführen sein«[1].

Ob der Sänger wirklich die Wahrnehmung macht, daß sich beim Hervorbringen von Jodlertönen seine Stimmbänder anders bewegen als sonst, vermag ich nicht zu kontrollieren. Mit dem Schlußsatze der zitierten Stelle aber führt sich Riemann selbst *ad absurdum*. Er weiß sehr wohl, daß die Obertonreihe, die er braucht, im Jodler nicht immer vorkommt, also z. B. von C als Grundklang aus gerechnet die Reihe c, g, c′, e′, g′, b′. Darum muß die Septime unter Umständen »auf den Oktavenraum reduziert«, d. h. offenbar je nach Bedarf um eine oder um zwei Oktaven tiefer gesetzt werden. Aber der so entstandene Ton entspricht nun nicht mehr dem Flageoletton der Saite, d. h. er kann unmöglich dadurch zustande kommen, daß das Stimmband, durch Erzeugung von Knotenpunkten veranlaßt, innerhalb seiner Teile schwingt. Ebenso müßte die Terz durch Versetzung in eine tiefere Oktave die angebliche Besonderheit des Jodlertones, d. h. den Flageolettcharakter verlieren und zu einem gewöhnlichen Tone werden. Man braucht nur ganz elementare akustische Kenntnisse anzuwenden, um dies einzusehen.

Wenn ferner nur die ersten sechs Obertöne Verwendung finden sollen, so muß man annehmen, daß die Fähigkeit, innerhalb der durch Knotenpunkte begrenzten Teile zu schwingen, nicht nur dem ganzen Stimmband, sondern auch Teilen desselben zukommt, wie ja der Geiger auch auf der durch Niederdrücken des Fingers verkürzten Saite Flageolettöne hervorzubringen vermag; denn die ersten sechs Obertöne ergeben nur einen Durdreiklang mit kleiner Septime. Wie soll also der Sänger den für den Jodler ebenso wichtigen zugehörigen Tonikadreiklang erzeugen? Wir müssen demnach mindestens zwei Grundklänge des Stimmbandes und die Möglichkeit, zwischen den beiden Obertonreihen abzuwechseln, voraussetzen.

Will man diese seltsame Annahme vermeiden und zugleich dem oben aufgezeigten Widerspruch entgehen, so könnte man daran denken, die Hypothese dahin zu modifizieren, daß nicht die Obertöne in tiefere Oktaven versetzt würden, daß sich vielmehr der Jodler in einer im Verhältnis zum Grundklang so hohen Lage bewege, daß alle erforderlichen Töne in der Obertonreihe selbst vorhanden seien; denn diese lautet ja, wieder von C aus gerechnet, nach dem sechsten Oberton: c″, d″, e″, f″ (das aber fast wie fis″ klingt), g″, a″, b″, h″. Bei weiterer Fortsetzung der Reihe würden diese Töne in jeder höheren Oktave wiederkehren. Aber in dieser Form wäre die Hypothese, selbst wenn uns die ganz unwahrscheinliche Tiefe des Grundklanges, welche erforderlich wäre, nicht bedenklich machen sollte, nicht mehr

1) L. Riemann, Akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes, Das deutsche Volkslied, 6. Jahrg., 1904, S. 2.

imstande, das zu erklären, zu dessen Erklärung sie aufgestellt wurde; denn abgesehen davon, daß sich niemals eine reine Oberquarte zu den Oktaven des Grundklanges erzeugen ließe, verläuft ja die Obertonreihe nach dem sechsten Tone stufenweise, und nun wäre kein Grund mehr ersichtlich, weshalb sich der Jodler in weiten Intervallen und in gebrochenen Akkorden bewegt. Wie wir also auch die Sache betrachten mögen, die Riemann'sche Hypothese kann uns nicht weiterführen.

Über das Alter des Jodlers wissen wir schlechterdings nichts. Bei denjenigen, welche ihn singen, war und ist selbstverständlich weder das Bedürfnis noch die Fähigkeit vorhanden, ihn aufzuzeichnen, und ein allgemeineres wissenschaftliches und künstlerisches Interesse für die Volksmusik machte sich erst im 19. Jahrhundert geltend. Aus früherer Zeit dürfte wohl keine Niederschrift eines Jodlers existieren. Vergleichen wir den Jodler hinsichtlich seiner Melodiebildung, also namentlich der Verwendung gebrochener Akkorde und hinsichtlich seiner im ganzen regelmäßigen Rhythmik und Periodisierung mit den zahlreichen, uns aus dem 15. und 16. Jahrhundert überlieferten deutschen Volksliedern, so sind wir geneigt, seine Entstehung in eine spätere Zeit, frühestens ins 17. Jahrhundert zu setzen. Aber jene Volkslieder sind uns meist nur in mehrstimmigen, kunstvollen Bearbeitungen erhalten, in welchen die Melodien zweifellos nicht selten Änderungen unterworfen werden. Auch müssen wir bekennen, daß wir uns von der Entwickelung der deutschen Volksmusik, von den in ihr vorherrschenden Elementen und von den landschaftlichen Unterschieden keinen rechten Begriff machen können, da sich bis ins 15. Jahrhundert diejenigen, welche der Notenschrift mächtig waren, also die praktischen Kunstmusiker und die Musiktheoretiker, fast ausnahmslos nicht um sie kümmerten.

Schlüsse auf ihre Beschaffenheit können wir aus den Instrumenten ziehen, welche in ihr zur Verwendung kamen, soweit sie eine durch ihre Natur festgelegte Stimmung besitzen. Ein solches Instrument ist das Alphorn, und daher entsteht die Frage, ob vielleicht die auf ihm ausführbaren Intervalle auf die Gestaltung des Jodlers eingewirkt oder gar seine musikalische Grundlage abgegeben haben. Aber auf die Beantwortung dieser Frage gehen wir zweckmäßig erst ein, wenn wir die Volksmusik der Schweiz behandeln, da sich nur hier, wenn auch ganz vereinzelt, das Alphorn bis in die Gegenwart im Gebrauch erhalten hat.

Zunächst wollen wir den Jodler der Ostalpen, d. h. also den Jodler des österreichisch-bayrischen Alpengebietes, etwas näher betrachten und uns hierauf den Liedern und Tänzen des gleichen Gebietes zuwenden. Erst dann gehen wir zur schweizerischen Volksmusik über. Diese Trennung ist geboten, da einerseits das österreichisch-bayrische, andererseits das deutschschweizerische Alpengebiet, wie hinsichtlich des Dialektes, so auch hinsichtlich der Musik im großen und ganzen eine Einheit bildet. Wir beginnen mit der Betrachtung des ersteren, weil wir uns aus zahlreichen Sammlungen von seiner Volksmusik ein einigermaßen gutes Bild machen können, während in der Schweiz für die Erhaltung und Nutzbarmachung der Tonkunst des Volkes erst sehr wenig geschehen ist.

In den Ostalpen scheint das eigentliche Land des Jodelns Steiermark zu sein. Wenigstens sagt Kohl, welcher dem Volksgesang in Tirol eifrig nachging, man finde dort weit weniger Jodler als in Steiermark[1]), und das

1) Franz Friedrich Kohl, Echte tyroler Volkslieder, 1899, Vorwort.

Gleiche ist wohl auch für die übrigen Alpenländer anzunehmen, obwohl man hier die Jodler noch nicht systematisch gesammelt hat [1]). Wir werden uns also im wesentlichen an die oben erwähnte große Sammlung von Pommer halten, wozu wir um so mehr berechtigt sind, als, nach den sonst bekannten selbständigen oder mit Liedern verbundenen Jodlern zu urteilen, das Jodeln innerhalb der Ostalpen keine landschaftlichen Unterschiede aufweist.

Von den rund 400 von Pommer veröffentlichten Jodlern gehören nur etwa 14 nicht der Hauptart an. Ich halte diese Angabe so unbestimmt, weil es auch Stücke gibt, welche gleichsam auf dem Übergang von der Hauptart zu einer Abart stehen und daher die Entscheidung, wohin sie zu rechnen sind, schwer oder unmöglich machen. Wie sich aus dem früher Gesagten bereits ergibt, fehlt in den Abarten die Melodiebewegung innerhalb des Akkordes gänzlich oder tritt doch stark zurück. Dagegen herrscht meist die stufenweise Fortschreitung vor, so daß sich diese Jodler dem allgemeinen Typus des deutschen Volksliedes nähern. Auf dem Übergang zur Liedmäßigkeit steht Nr. 11, während z. B. die Nummern 16 und 68 volle Liedmäßigkeit aufweisen. Zuweilen treten in einem Jodler stufenweise Fortschreitungen so vorübergehend auf, daß sie seine Zugehörigkeit zur Hauptart nicht aufheben. So beginnen die Nummern 31—33 mit einem stufenweisen Gange. Es ist aber beachtenswert, daß der letztgenannte Jodler auch in einer anderen Fassung vorliegt, in welcher die Bewegung innerhalb des Dominantseptimenakkordes den Anfang bildet.

In gewissen Fällen läßt sich deutlich erkennen, weshalb sich ein Jodler nicht an die Hauptart hält. So bewegt sich Nr. 100, das nach dem Spiel zweier Wurzhörner aufgezeichnet wurde, nur in Terzengängen. Jedenfalls sind diese Instrumente nur zur Hervorbringung weniger Töne fähig. Übrigens erinnern auch einzelne Jodler der Hauptart an Hornfanfaren, z. B. 294 und 340. Es ist ja nichts leichter als ursprünglich instrumentale Melodien oder Phrasen in Jodler oder Jodlerteile zu verwandeln, hat man doch hier nicht einmal, wie es sonst so oft geschieht, einen Text, sondern nur Silben unterzulegen.

Einmal, in Nr. 176, folgt das Abgehen von der Hauptart aus der Absicht, das Geläute der Glocken nachzuahmen. Eine andere, von der Hauptart durchaus abweichende Melodie, Nr. 28, stammt, wie Pommer angibt, vermutlich von dem Wiener Volkssänger Kampf. Danach ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch einzelne Jodler der Hauptart nicht echt, d. h. nicht unter der Alpenbevölkerung entstanden sind. Nr. 8 enthält entschieden eine Wendung, die in Strauß'schen Walzern häufig ist, und auch Nr. 104 erscheint wie ein Teil aus einem Walzer. Daß die Umbildung von Teilen aus den Werken der österreichischen Walzermeister in Jodler tatsächlich stattgefunden hat, wurde in neuester Zeit an einigen Walzern von Lanner nachgewiesen [2]). Übrigens halte ich es durchaus nicht für ausgeschlossen,
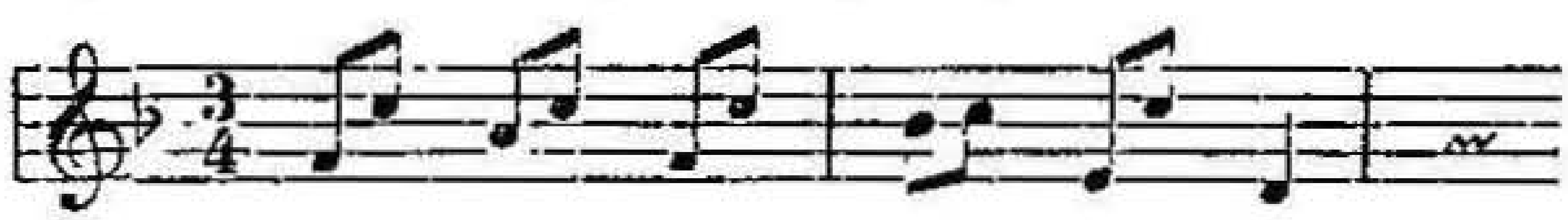
1) Vgl. A. von Spaun, Die österreichischen Volksweisen, dargestellt in einer Auswahl von Liedern, Alpenmelodien und Tänzen, 1845, 2. Aufl. 1882. Er behauptet, unter Jodler verstehe man nur solche textlose Gesänge, in welchen das Umschlagen der Stimme, das aber für den Sänger unzuträglich sei, vorkomme. Er bringt unter der Bezeichnung »Alpenmelodien« nur Stücke, die seiner Meinung nach kein Umschlagen erfordern. Aber diese Einschränkung des Begriffes Jodler ist zweifellos im Volke nicht üblich und darum unrichtig.

2) Vgl. E. K. Blümml und R. Zoder, Josef Lanner's Fortleben im Volkslied,

daß Lanner und seine Vorgänger manches aus der Volksmusik der Alpenländer und namentlich aus dem Jodler entlehnt haben. Wenn wir dessen Rhythmik näher betrachten werden, wird uns dieser Gedanke noch einleuchtender erscheinen. Zunächst aber müssen wir noch einen Augenblick bei der Melodiebildung stehen bleiben.

Es könnte auffallen, daß wir nur aus dieser und nicht auch aus der rhythmischen Beschaffenheit die Kriterien für die Unterscheidung der Hauptart und der Abarten des Jodlers hernehmen. Aber bei der Beschäftigung mit der Volksmusik muß man sich stets gegenwärtig halten, daß das Gerüst, den Körper der Volksweise die Tonfolge, nicht die Rhythmik bildet. Die Tonfolge ist das Konkrete, gleichsam der Stoff, an welchem sich die Rhythmisierung vollzieht. Wird eine Tonfolge von einem Rhythmus in einen anderen versetzt, ein Verfahren, das in der Volksmusik sehr häufig ist, so bleibt das ganze Gebilde seinem Wesen nach erhalten. Würde dagegen ein Rhythmus von einer Tonfolge auf eine andere übertragen, was bei der gleichsam abstrakten Natur der Rhythmik dem ungeschulten Sänger oder Spieler unmöglich sein dürfte, so wäre das ganze Gebilde ein anderes geworden. Es hat daher vielmehr zu bedeuten, daß sich der größte Teil der Jodler in Akkordintervallen bewegt als etwa, daß der Dreivierteltakt vorherrscht.

Was nun die Melodiebildung in der Hauptart des Jodlers betrifft, so ist im Anschluß an die oben von ihr gegebene allgemeine Beschreibung zu bemerken, daß die dissonierenden Intervalle eine so große Rolle spielen, daß der sie bildende Ton sogar einen Abschnitt beschließen kann, wie der nachstehende Anfang eines Jodlers (Nr. 145) zeigt:



Es wäre durchaus falsch, wollte man sich den letzten Ton als Terz der Unterdominante vorstellen und ihn in Gedanken demgemäß harmonisieren. Er ist einfach die None der Dominante, und der ganze 2. Takt bewegt sich innerhalb des Dominantseptnonenakkordes.

Zufolge seiner Grundbeschaffenheit weist der Jodler im allgemeinen keine eigentlichen Modulationen auf. Aber wie er sich weder an die Fortschreitung in Akkordintervallen noch an die Verwendung der Tonika- uud Dominantharmonie mit ausschließender Strenge bindet, so bringt er auch hie und da eine kleine, rasch vorübergehende Ausweichung und zwar in die Tonart der Unterdominante. In diesem raschen Wechsel, diesem zusammengedrängten Sichsenken und Sichwiederheben der Melodie liegt ein eigentümlicher Reiz, namentlich dann, wenn, was ja am natürlichsten ist, die Ausweichung durch Erniedrigung der 7. Stufe der Haupttonart bewerkstelligt und diese Erniedrigung während der Rückkehr wieder aufgehoben wird. Man überzeuge sich hiervon an dem folgenden Beispiel (Nr. 153):



Ganz selten geschieht es auch, daß eine wirkliche Modulation in die Unter-

Zeitschrift d. IMG., Jahrgang 8, Heft 1, und die Ergänzungen von Zoder in Jahrgang 10, Heft 6.

dominante vollzogen wird, und daß der Jodler in der neuen Tonart abschließt. Ein Beispiel hierfür werden wir noch kennen lernen.

Kommen Erniedrigungen oder Erhöhungen anderer Art vor, so darf man annehmen, daß der betreffende Jodler unecht oder durch Einflüsse der Kunstmusik verunstaltet ist. So bemerkt Pommer selbst zu 182: »Klingt gekünstelt.« Die Diatonik bildet eben die unbedingte Grundlage des Jodlers der Ostalpen.

Die weitaus meisten Jodler, nämlich fast alle, welche im ungeraden Takt stehen, bewegen sich im Ländlerrhythmus. Der Ländler, der möglicherweise seine Heimat in den Ostalpen hat und dort bekanntlich heute noch getanzt wird, ist der Vorläufer unseres Walzers. Mit ihm hat er außer der Taktart die scharfe Betonung jedes ersten Taktschlages gemein. Aber sein Tempo ist oder war doch ursprünglich ein viel langsameres. Will man ihn an einem Beispiel aus der Kunstmusik kennen lernen, so greife man zu den deutschen Tänzen von Schubert. Freilich ist hier unter Beibehaltung des rhythmischen Grundschemas das Einzelne in mannigfaltigster Weise ausgestaltet. Aber z. B. der 3. Tanz ist hinsichtlich des Rhythmus ein echter, volkstümlicher Ländler. Viele von den Ländlern, welche Spaun aufzeichnete[1]), welche er also zum Tanze aufspielen gehört hatte, sind von Jodlern durchaus nicht zu unterscheiden, und auch Pommer gibt an, daß sich der Jodler sehr häufig der Tanzweise nähere[2]). Diese enge Verbindung von Tanz- und Gesangsmusik erscheint nicht befremdlich, wenn man bedenkt, daß im Mittelalter und wohl noch im 16. Jahrhundert sehr häufig nach dem Takte eines gesungenen Liedes getanzt wurde. Diese Sitte mag sich in den Ostalpen noch länger erhalten haben, wie sie sich in einer noch isolierteren Gegend, auf den Färöern, bis in die Gegenwart fortgepflanzt hat[3]). Auch kann es ja vorkommen, daß aus instrumentalen Tänzen Jodler werden. Die Annahme, daß der Ländlerrhythmus des Jodlers aus dem Tanze hervorgegangen ist, dürfte also nicht zu gewagt sein. Aber freilich ist es natürlich, daß die eigentlichen Tanzmelodien das rhythmische Schema viel regelmäßiger ausprägen als die frei in die Welt hinausgesungenen Jodler. Hier zeigen sich allerlei Unregelmäßigkeiten, die aber dem Ganzen nur zum Vorteil gereichen.

Einer synkopenähnlichen Bindung sind wir bereits in dem zuletzt angeführten Notenbeispiel begegnet. Fast das Gleiche findet sich in Nr. 22, während Nr. 273 eigentliche Synkopierung aufweist.

Ferner kommt es vor, daß sich ein Jodler der Einteilung in Dreivierteltakte widersetzt, aber ohne daß geradezu eine andere Taktart eintritt. Also erscheinen nur einzelne Töne überzählig, gleichsam eingeschoben, so in Nr. 67. Ein wirklicher Taktwechsel kann zustandekommen, indem, einer weitverbreiteten Neigung ungeschulter Sänger gemäß, einzelne Töne über ihren ursprünglichen Geltungswert hinaus verlängert, gezogen werden. So erklären sich wohl die eingeschobenen Vierviertelktakte in Nr. 78.

Verhältnismäßig häufig ist der Taktwechsel am Schluß, sei es eines ganzen Jodlers, eines Teiles oder einer Phrase, und beim Übergang zur
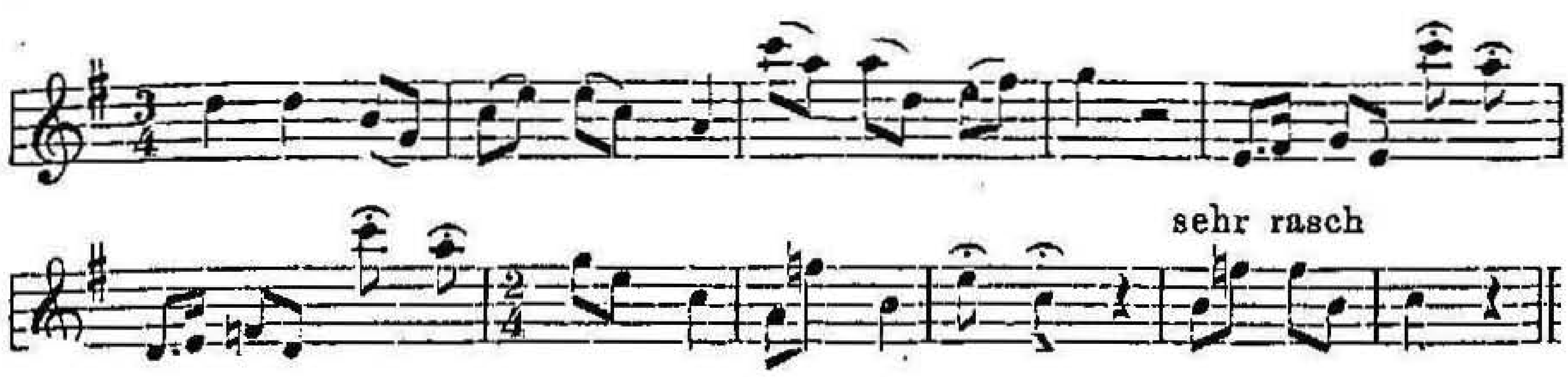
---

1) A. von Spaun, a. a. O.

2) Vgl. den angeführten Aufsatz, S. 99.
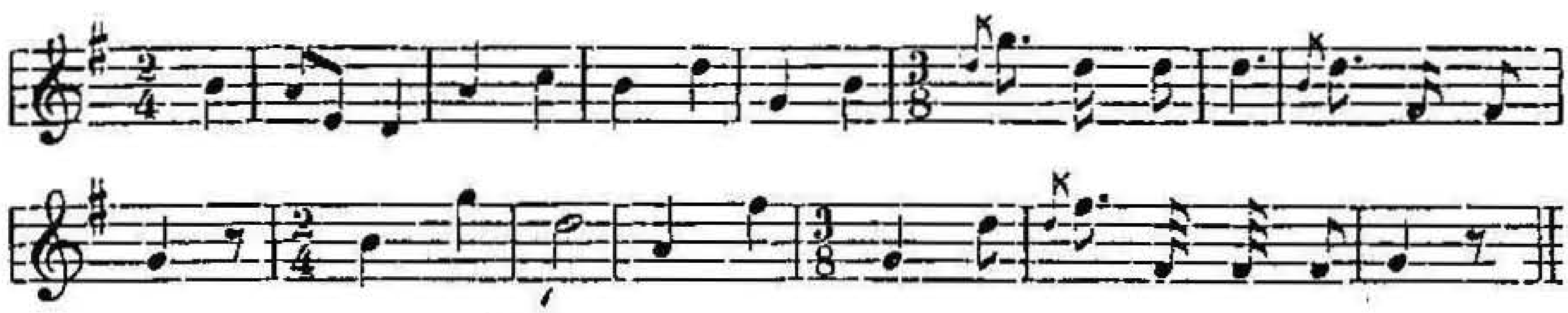
3) Vgl. Hjalmar Thuren, Tanz, Dichtung und Gesang auf den Färöern, Sammelbände d. IMG., 3. Jahrg., S. 223.

Wiederholung des Anfanges [1]). Es liegt ja nahe, solche Stellen, welche im Gefüge des Ganzen eine besondere Funktion zu erfüllen haben, auch rhythmisch auszuzeichnen, wie namentlich in älterer Musik ein Taktwechsel am Schlusse des Stückes nicht zu den Seltenheiten gehört. Ein Beispiel, mit welcher Leichtigkeit und Natürlichkeit der Übergang vom ungeraden in den geraden Takt vollzogen werden kann, gibt der folgende Jodler (Nr. 264):



Zugleich beobachten wir hier noch eine andere rhythmische Eigentümlichkeit nicht weniger Jodler, nämlich die, daß selbst Achtelnoten mit Fermaten versehen werden, ein Verfahren, das natürlich mit dem vorhin erwähnten Ziehen der Töne große Ähnlichkeit hat. Auch zeigt diese Melodie die vollständige Modulation in die Unterdominanttonart, von der oben die Rede war.

Daß ein Jodler im geraden Takt beginnt und im ungeraden schließt, kommt übrigens auch vor. Auch hierfür gebe ich ein Beispiel (Nr. 182), da man sich gerade rhythmische Kombinationen und namentlich ihre Schönheit und Eigenart nach bloßer Beschreibung nur schwer vorstellen kann:



Hier findet sogar dreimaliger Taktwechsel statt, aber, worauf bei der Ausführung zu achten ist, kein Tempowechsel, so daß also im ganzen Stücke die Achtel von genau gleicher Länge sind.

Selbstverständlich lassen sich für den Taktwechsel nicht immer Gründe angeben, sind wir doch noch bei weitem nicht in alle Geheimnisse der schaffenden Phantasie eingedrungen. So dürfte sich kaum sagen lassen, warum z. B. von den 6 Takten, aus welchen Nr. 77 besteht, der 4. gerade ist. Ebenso läßt sich die Erscheinung, daß hie und da die beiden Teile des Jodlers einander in verschiedenen Taktarten gegenüberstehen, nicht weiter begründen. Nr. 357 hat im 1. Teil ungeraden, im 2. geraden Takt, ebenso Nr. 343, nur daß hier der vorletzte Takt ein Dreivierteltakt ist. Für den umgekehrten Fall bietet unsere Sammlung nur ein annäherungsweise zutreffendes Beispiel, indem in Nr. 127 der 1. Teil im geraden Takte

1) In Nr. 285 stehen am Schluß 2 Viervierteltakte. In 40 geht der Schlußnote jedes Teiles ein Zweivierteltakt voraus, auf dessen 2. Viertel Sextolen fallen. In 272 schließt eine Phrase, die sich wiederholt, mit 2 Zweivierteltakten. In 359 steht der Übergang zur Rückkehr in den Anfang im geraden Takt, ebenso in 254. Hier ist auch der vorletzte Takt ein Viervierteltakt.

steht, während im 2. taktweiser Wechsel von Dreiviertel- und Viervierteltakt stattfindet.

Mit solchem taktweisen Wechsel hat es zuweilen eine besondere Bewandtnis. Zu Nr. 38, worin er sich gleichfalls findet, bemerkt Pommer: »Takteinteilung verdächtig.« Leider gibt er nicht an, weshalb sie ihm verdächtig erscheint. Entweder zweifelt er an der rhythmischen Genauigkeit des Sängers oder an derjenigen seiner eigenen Auffassung, oder endlich, er hält diesen Jodler für korrumpiert oder für ein Produkt der Kunstmusik. Auf alle Fälle aber ergibt sich aus dieser Bemerkung für uns die Berechtigung, den taktweisen Wechsel, wo er sonst noch auftritt, mit Mißtrauen zu betrachten. Nun gelangen wir in 2 Fällen (Nr. 309 und 347) zu einer weit natürlicheren und ungezwungeneren Rhythmisierung, wenn wir uns die Stücke durchweg im Fünfvierteltakt stehend denken. Dabei würde die starke Nebenbetonung, welche außer der Hauptbetonung auf dem ersten Schlag in dieser Taktart erforderlich ist und auf den 3. oder 4. Schlag fallen kann, letzterem zukommen. Nr. 309 würde nicht, wie nach der jetzigen Notierung, mit dem Auftakt, sondern mit dem Niederschlag beginnen. Unsere Vermutung, daß wir es hier mit dem fünfteiligen Takt zu tun haben, wird dadurch bestärkt, daß derselbe hie und da auch sonst, wenn auch nur vorübergehend, vorkommt. Will man Nr. 349 nicht heranziehen, weil hier taktweiser Wechsel vorliegt, nämlich zwischen dem dreiteiligen Sechsachtel- und dem Fünfachteltakt, so stehen doch in Nr. 371a, das im übrigen im Dreivierteltakt verläuft, 2 Fünfvierteltakte, und in Nr. 219, das im übrigen Viervierteltakt hat, finden wir neben einem Dreiviertel- auch einen Fünfvierteltakt.

Nach allgemeiner Ansicht ist nur der zwei- und der dreiteilige Takt deutsch-volkstümlich. Dies dürfte insofern richtig sein, als der fünfteilige Takt in den seltenen Fällen seines Auftretens jedenfalls entlehnt ist und zwar von den Slaven. Sein verhältnismäßig häufiges Vorkommen in den Volksliedern der Südslaven, um die es sich allein hier handeln kann, da Teile von ihnen in den Ebenen der österreichischen Alpenländer ansässig sind, ist in der vierbändigen Sammlung südslavischer Volkslieder von Kuhacz hinlänglich belegt. Ein Übergang musikalischer Eigentümlichkeiten von einem Volke zu einem anderen ist keineswegs etwas außergewöhnliches, und gerade zwischen der deutschen und der slavischen Volksmusik scheint ein lebhafter Austausch zu bestehen. Für unseren Fall ist wichtig, daß die Südslaven ganz zweifellos manches aus der deutschen Volksmusik der Alpen entlehnt haben. So ist gleich die 2. Nummer bei Kuhacz ein regelrechter Ländler mit Schlußjodler. Nur scheinen die Slaven diesen Jodler nicht zu singen, sondern instrumental vorzutragen. Ob das Lied selbst ursprünglich ein Jodler oder ein instrumentales Tanzstück war, oder ob es schon im deutschen einen Text besaß, tut nichts zur Sache. Ja, das Ganze könnte sogar eine auf slavischem Gebiet entstandene, sehr gut gelungene Nachbildung sein. Ferner entsprechen Nr. 24 und 26 ganz den eigentlichen Liedern, wie sie in den Ostalpen heimisch sind. Warum sollte also nicht auch umgekehrte Entlehnung stattgefunden haben? Nach dem früher Gesagten wäre es am leichtesten denkbar, daß bereits vorhandene Jodler in den fünfteiligen Takt umgesetzt wurden. Dies kann durch slavische Sänger geschehen sein, und dann müßten die Jodler in ihrer neuen Form den Weg in ihre Heimat zurückgefunden haben, oder die Umbildung erfolgte durch Älpler, welche mit dem fremden Rhythmus innerlich vertraut geworden

waren. In beiden Fällen ist natürlich nicht an eine absichtliche Umgestaltung zu denken.

Übrigens deuten auch andere rhythmische Eigentümlichkeiten unverkennbar auf slavischen Einfluß hin. In einer echt deutschen Volksmelodie wird der Schlußton stets mit dem schwersten Taktteil, also mit dem ersten Schlag des Taktes beginnen. Dagegen lieben es die Slaven, den Schlußton auf einen schwach oder nicht betonten Taktteil fallen zu lassen, wodurch der Abschluß eine ungemeine Leichtigkeit, gleichsam etwas Fliegendes, Schwebendes erhält. In dieser Weise schließt Nr. 12 unserer Jodler, indem der letzte Ton auf den 3. Schlag des Dreivierteltaktes fällt.

Wie die slavische Volksmusik häufig die ursprünglich dem schwersten Taktteil zukommende Funktion, das Stück abzuschließen, gleichsam einem leichten Taktteil überträgt, so verschiebt sie auch sonst mit Vorliebe die natürlichen, d. h. die nächstliegenden Betonungsverhältnisse, so daß also statt des schwersten ein leichter Taktteil den Hauptton erhält. Auch diese Eigentümlichkeit, welche zu der uns so auffallenden rhythmischen Mannigfaltigkeit der slavischen Volksmelodien wesentlich beiträgt, findet sich gelegentlich im Jodler, so in Nr. 247, wo der Hauptton auf den 2. Schlag des Dreivierteltaktes fällt.

Das Wichtigste aber, das aus der slavischen Volksmusik in den Jodler überging, ist die Bildung von Perioden aus einer ungeraden Taktzahl. Die deutsche Volksmelodie zeigt mit größter Regelmäßigkeit Perioden von 2, 4 oder 8 Takten. Umfaßt eine Periode einmal 6 Takte, so wird sich wohl stets im 4. Takt eine Unterteilung aufweisen lassen. Bei den Slaven dagegen sind drei-, fünf- und siebentaktige Perioden durchaus nichts Seltenes. Uns geht diese Einteilung anfangs gleichsam gegen die Natur. Läßt man sich aber nicht abschrecken, so fühlt man bald die große, eigenartige Schönheit, welche darin liegen kann. Ganz ebenso verhält es sich ja mit der Wirkung des fünfteiligen und des bei den Slaven gleichfalls gebräuchlichen siebenteiligen Taktes. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß die deutsche Volksmusik im Vergleich zur slavischen rhythmisch monoton ist. In unseren Jodlern begegnen wir innerhalb des dreiteiligen Taktes der Periodisierung nach einer ungeraden Taktzahl nur dreimal[1]), viel öfter dagegen innerhalb des zweiteiligen Taktes. Diesem gehört etwa nur ein Fünftel der ganzen Sammlung an, und doch treffen wir in 7 Fällen auf die in Rede stehende Periodenbildung[2]). Dieses Verhältnis ist charakteristisch und für ihren slavischen Ursprung geradezu beweisend; denn der gerade Takt ist der eigentliche Nationaltakt der Slaven, kommt also viel häufiger zur Verwendung als der ungerade.
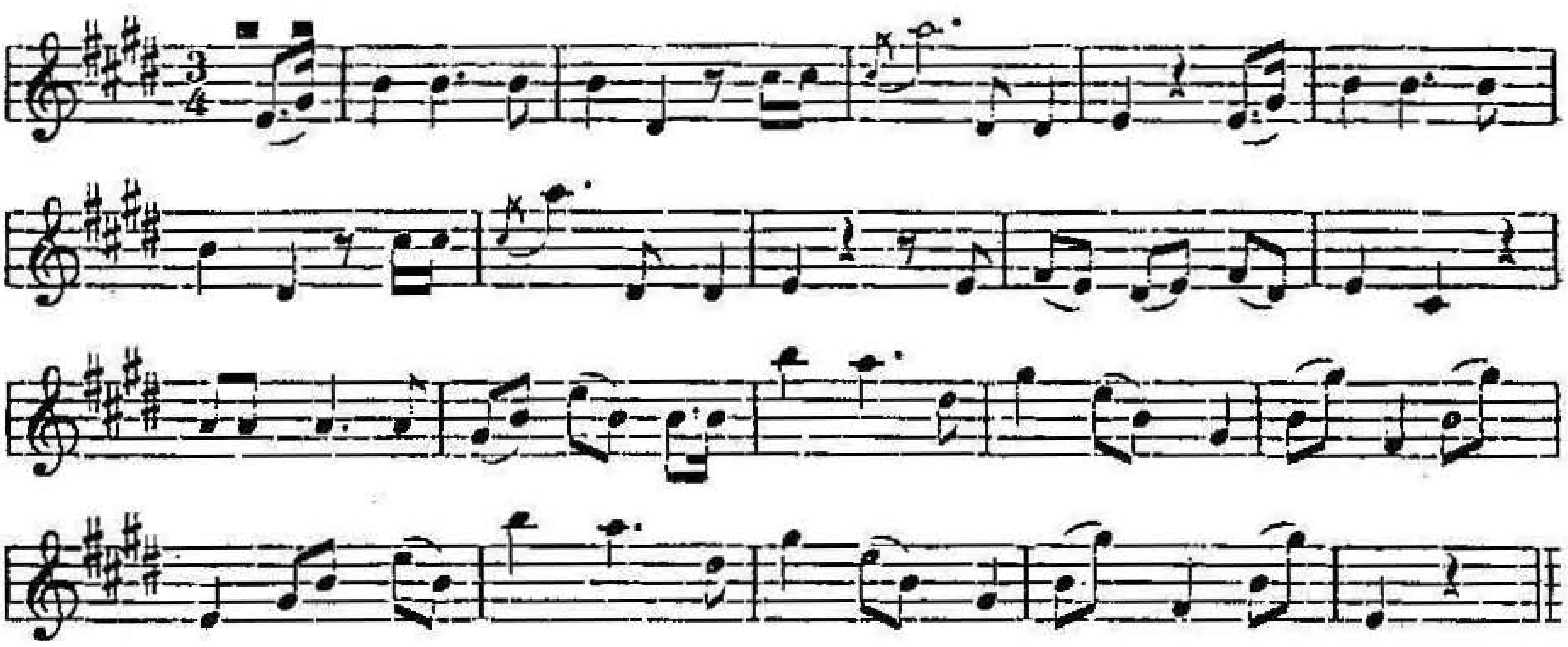
Wie die Jodler im dreiteiligen, so stehen auch diejenigen im zweiteiligen Takt in engster Beziehung zu den eigentlichen Tänzen. Wenn ich auch nicht behaupten will, daß es keine echt deutsch-volkstümlichen Tänze im geraden Takte gebe, so ist doch zweifellos der heute wichtigste Tanz dieser Taktart, die Polka, von den Slaven entlehnt, worauf schon der Name hindeutet, obgleich sie ursprünglich nicht aus Polen, sondern aus Böhmen

1) Nr. 125 hat 5 fünftaktige Perioden und eine viertaktige, Nr. 133 3 fünftaktige und eine siebentaktige. Nr. 201 besteht aus einer vier- und einer dreitaktigen Periode. Das Ganze wird wiederholt.

2) Nr. 189, 198 und 214 im Viervierteltakt, 19, 122, 346 b und 259 im Zweivierteltakt. Der letztgenannte Jodler schließt auch mit dem leichten Taktteil.

stammt. Wo wir also im Jodler den Polkarhythmus antreffen, und das ist ziemlich häufig der Fall[1]), da haben wir Grund, Einwirkung der slavischen Volksmusik anzunehmen.

Nachdem wir nunmehr die melodische und rhythmische Beschaffenheit des Jodlers in ihren wichtigsten Zügen kennen gelernt haben, möge noch ein Beispiel der Hauptart folgen (Nr. 128), damit man sich daran überzeuge, bis zu welcher Eigenart und übermütigen Frische sich diese im Grunde doch so einfachen Gebilde zuweilen erheben können:



Das meiste, was sich an diesem Jodler beobachten läßt, stimmt mit früher Gesagtem überein. Ich bemerke noch, daß er vom Ländlerrhythmus etwas abweicht, indem der 2. Schlag mehrmals eine starke Betonung erhält[2]) und einmal sogar einen Abschnitt beschließt[3]). Da es aber nicht ein Haupt-, sondern nur ein starker Nebenton ist, so nähert sich die Melodie nicht der vorhin erwähnten Betonungsverschiebung der Slaven, sondern dem Menuett.

Dieser Jodler würde zweifellos viel von seiner kecken Leichtigkeit einbüßen, wollte man versuchen, ihn in irgendwelcher Weise mit Begleitstimmen zu versehen; und doch ist das einstimmige Jodeln nur eine Ausnahme. Am häufigsten ist die Zweistimmigkeit. Aber vielfach wird auch dreistimmig gejodelt, und selbst vier- und sechsstimmige Jodler kommen vor. Beim zweistimmigen Jodeln ist die tiefere Stimme die Hauptstimme, d. h. sie bringt die eigentliche Melodie. Die höhere Stimme nennt man »Überschlag«, wie überhaupt zu einer Melodie eine höhere Stimme singen »überschlagen« heißt. Dieses Überschlagen geschieht nicht nur beim Jodler, sondern auch beim Lied, und findet sich in Steiermark, Kärnten und Tirol[4]). Die 3., 4. usw. Stimme des Jodlers bewegt sich unterhalb der Hauptstimme.

Wir sind durchaus daran gewöhnt, die oberste Stimme auch als die

1) Ich führe im folgenden diejenigen Jodler an, welche, wie mir scheint, ausgeprägten Polkarhythmus besitzen: Nr. 105, 180, 181 trotz der Fermaten am Schluß, 197, 315a bis e, 317a und b, 325. Daneben gibt es andere, die den Eindruck einer Tanz-, aber nicht einer Polkamelodie machen. Man vergleiche 172, 203, 204, 206, 207, 227, 300, 368. Leider fehlt es uns noch an einer wissenschaftlichen Unterscheidung zwischen den verschiedenen Tänzen der gleichen Taktart.

2) Takt 1 u. 2 und entsprechend 5 u. 6, Takt 13 und entsprechend 17.

3) Takt 10.

4) Vgl. den Aufsatz von Pommer, S. 99.

melodieführende zu betrachten, weil sie es in der heutigen Tonkunst, welche um die Mitte des 18. Jahrh. zur Herrschaft gelangte, deren Wurzeln aber viel weiter zurückreichen, tatsächlich fast immer ist. Aber im mittelalterlichen Chorgesang, sowohl dem kirchlichen als auch dem weltlichen, und ebenso noch in den Volksliederbearbeitungen des 16. Jahrh. lag die eigentliche Melodie meist in einer tieferen Stimme, dem sogenannten Tenor. In zweistimmigen Sätzen lag die neue Stimme über dem Tenor, und auch noch in dreistimmigen Sätzen konnte er die tiefste Stimme bilden. Wurde die Stimmenzahl noch größer, so traten naturgemäß auch tiefer liegende Stimmen auf. Die Ähnlichkeit zwischen dieser ganzen Praxis und dem Verfahren der heutigen Alpenbewohner ist auffallend genug. Ja, sie geht noch weiter, indem weder hier noch dort von einer eigentlichen Harmonisierung oder Begleitung der Melodie die Rede sein kann. Vielmehr wird kontrapunktiert, d. h. während die Hauptmelodie erklingt, singt jede der übrigen Stimmen ihre eigene, mehr oder weniger selbständige Melodie. Diese auf den ersten Blick fast unglaubliche Tatsache wird begreiflicher, wenn man sich an die Beschaffenheit der einstimmigen Jodler erinnert. Wie wir sahen, bestehen diese der großen Mehrzahl nach aus einer Reihenfolge gebrochener Akkorde. Tritt nun eine zweite Stimme hinzu und zwar, wie es in der Regel geschieht, genau mit den Notenwerten der Hauptstimme, so ist es das Nächstliegende, daß sie jedesmal den gleichen gebrochenen Akkord wie diese bringt, nur mit einem anderen Tone desselben beginnend. So kommt es, daß sie eine vollständige Jodlermelodie zu singen hat, welche derjenigen der Hauptstimme nach Art und Bau durchaus ähnlich ist. Ebenso kann es mit einer dritten und vierten Stimme gehen. Wir haben also hier den eigentümlichen Fall vor uns, daß gewissermaßen aus einer ganz natürlichen Harmonisierung wie von selbst kontrapunktierende Stimmen, d. h. selbständige Melodien hervorgehen.

Aber ein Kunstgriff, den wir sonst nur aus der eigentlichen Kontrapunktik kennen, kommt doch auch hier zur Anwendung. Sehr häufig beginnt nämlich die Hauptstimme allein, und die übrigen Stimmen treten erst später hinzu, in der Regel wieder eine nach der anderen. In dieser Erscheinung erblickt G. Adler eine primitive Verwirklichung des so überaus wichtigen Prinzipes der Nachahmung[1]). Dagegen glaube ich, daß sich hier die Nachahmung, wo sie überhaupt auftritt, in erster Linie wieder aus der Beschaffenheit des einstimmigen Jodlers erklärt. Dieser besteht in der Regel aus gleichlangen und rhythmisch gleichen Perioden. Setzt also die zweite Stimme erst bei Beginn der zweiten Periode ein, so muß sie eine rhythmische Nachahmung der ersten Periode ausführen. Weisen die beiden Perioden auch gleiche Harmoniefolge auf, z. B. Tonika- und Dominantharmonie, so entsteht naturgemäß auch eine Nachahmung dieser Folge. Sehr häufig aber ist der Harmoniewechsel in der zweiten Periode umgekehrt wie in der ersten. Dann folgt die zweite Stimme selbstverständlich auch dieser Anordnung. In vielen Fällen tritt sie schon während der ersten Periode ein, nicht selten noch während des ersten gebrochenen Akkordes. Was von der zweiten Stimme gesagt wurde, gilt natürlich ebenso auch von weiteren

1) G. Adler, Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit, Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch., 2. Bd., 1886. Auf S. 328—338 stehen zwei-, drei- und vierstimmige Jodler.

Stimmen. Statt eigentlicher Nachahmung können wir also, streng genommen, nur das Nacheinander-Einsetzen der Stimmen konstatieren, worin allerdings ein Keim der Nachahmung liegt.

Worauf es Adler in der erwähnten und in einer früheren Abhandlung [1]) in erster Linie ankam, war, wahrscheinlich zu machen, daß die Mehrstimmigkeit nicht von Kunstmusikern, also etwa von Theoretikern oder Kirchenkomponisten, erfunden worden sei, sondern ihre Heimat in der Volksmusik habe. Indem er mittelalterliche Überlieferungen mit dem heutigen mehrstimmigen Volksgesange und namentlich auch mit demjenigen der Alpenbewohner verglich, hat er seine Absicht zweifellos erreicht. Die Mehrstimmigkeit der Jodler dürfte also nicht eine vereinzelte Erscheinung sein, sondern einem großen geschichtlichen Zusammenhange angehören, der freilich im einzelnen nicht klargelegt ist und vielleicht nicht mehr klargelegt werden kann. Namentlich wissen wir nicht, ob die Eigentümlichkeit, daß die oberste Stimme nicht auch die Hauptstimme ist, ihren Weg aus der Kunstmusik in die Volksmusik genommen hat oder umgekehrt. Auf alle Fälle aber ist es von größter Wichtigkeit, festzustellen, daß es auch heute noch Volksmassen gibt und zwar gerade solche, die von der allgemeinen Kulturentwicklung etwas abseits stehen, welchen es ganz natürlich erscheint, daß nicht die Ober-, sondern die Unter- oder eine Mittelstimme Träger der Hauptmelodie ist.

Betrachten wir die Mehrstimmigkeit der Jodler genauer, so ist zunächst zu bemerken, daß nicht stets alle Stimmen in der geschilderten Weise eine Jodlermelodie auszuführen haben. Bei Jodlern, welche nicht der Hauptart angehören, ist das ganz selbstverständlich. Aber auch sonst treten zuweilen bloße Begleitstimmen auf, namentlich da, wo die Stimmenzahl eine sehr große ist. So bewegt sich in einem sechsstimmigen Jodler (Nr. 110 unserer Sammlung), der übrigens auch vierstimmig vorkommt, der 2. Baß ausschließlich auf Grundton und Quinte. Doch finden sich selbst in dreistimmigen Jodlern Stimmen, welche nichts von einer Jodlermelodie an sich tragen. Zuweilen tritt auch erst mitten im Gesang von einer bestimmten Stelle an ein einfacher Baß hinzu oder kann wenigstens hinzutreten [2]).

Harmonisch enthalten die mehrstimmigen Jodler nichts anderes als die einstimmigen. Auch sie beschränken sich also der Hauptsache nach auf den Dreiklang der Tonika und den Septimen- oder Septnonenakkord der Dominante. Abweichungen von dieser Regel sind teils wirkliche, teils aber nur scheinbare Ausnahmen. Wenn in Nr. 22, äußerlich betrachtet, der Dreiklang der 6. Stufe auftritt, so ist er in Wahrheit nur dadurch entstanden, daß zu Grundton und Terz des Tonikadreiklanges die None der Dominante erklingt. Dagegen kommt z. B. in Nr. 37 zweifellos der Dreiklang der Unterdominante zur Verwendung, und in Nr. 181 findet sich sogar die Nebeneinanderstellung der Dreiklänge der 3. und 1. Stufe. Das gelegentliche Erscheinen harmoniefremder Töne ist in der Regel eine Folge des rhythmischen Verlaufes der Stimmen und soll daher erst etwas weiter unten zur Besprechung gelangen.

In den weitaus meisten Fällen ist die Stimmführung fehlerfrei. Als

---

1) G. Adler, Studie zur Geschichte der Harmonie. Sitzungsberichte d. Wiener Akademie; philosoph.-histor. Klasse, Bd. 98, 1881.

2) Vgl. bei Kohl, a. a. O. die Bemerkung zu Nr. 212.

eigentlichen Fehler wird man es nicht bezeichnen, daß in einem zweistimmigen Jodler (Nr. 88) die Stimmen mehrmals im Einklang zusammentreffen. Dagegen stoßen wir in Nr. 20 auf eine sehr schlecht klingende Quinten-, in Nr. 211 auf eine Oktavenfolge, und in einem Jodler aus Tirol finden wir gar die beiden verpönten Fortschreitungen[1]. Bei der verschwindend geringen Zahl solcher Fälle ist nicht daran zu denken, daß wir in ihnen etwa Reste eines früheren Entwicklungstadiums der Mehrstimmigkeit zu sehen hätten. Es sind vielmehr bloße Nachlässigkeitsfehler, die nur von denjenigen, welche die Volksmusik ausüben, leichter ertragen werden als von künstlerisch durchgebildeten Ohren.

Im allgemeinen bewegen sich, wie bereits gesagt wurde, alle Stimmen in gleichen Notenwerten. Aber auch hiervon gibt es Ausnahmen, welche stets eine Bereicherung des betreffenden Jodlers bedeuten. So ist es beispielsweise sehr hübsch, wie in Nr. 353 jede der beiden Stimmen in anderem Rhythmus verläuft. In dem darauf folgenden Jodler mit ähnlicher Oberstimme (offenbar ist diese ausnahmsweise in beiden Fällen die Hauptstimme) ist die rhythmisch geradezu komplizierte Unterstimme freie Erfindung der Sängerin, die sie vortrug, und dürfte schwerlich Verbreitung erlangt haben. In Nr. 125 steht die Oberstimme den beiden Unterstimmen rhythmisch selbständig gegenüber, und in Nr. 9 hat sogar jede der drei Stimmen ihren eigenen Rhythmus. Auf diese Weise geschieht es, daß hier einmal eine Vorwegnahme zustande kommt.

Ebenso selten wie rhythmische Selbständigkeit ganzer Stimmen findet man kleinere Abweichungen von der Regel. Es kommt vor, daß in verschiedenen Stimmen eine punktierte und eine nicht punktierte Note zusammentreffen oder daß auf eine Note der einen Stimme zwei Noten der anderen fallen usw.[2].

Was die Stimmeneinsätze betrifft, so wurde bereits erwähnt, daß sie in der Regel nur allmählich und zwar meist auf der Tonika oder der Dominante erfolgen. Einmal aber, in Nr. 57, setzt die zweite Stimme auf der Untersekunde ein. Haben sich alle Stimmen eingefunden, so singen sie gewöhnlich bis zum Schlusse fort. Wenn die Hauptstimme in den Anfang der Melodie zurückkehrt, was ja fast immer geschieht, so erscheint dieser also das erste Mal unbegleitet, das zweite Mal aber von allen Stimmen umgeben. Doch kommt es zuweilen zu einer völlig genauen Wiederholung, so daß also die Hauptstimme wieder allein beginnt und der allmähliche Eintritt der übrigen Stimmen sich abermals vollzieht[3]. Auch sonst bleibt hie und da die Stimmenzahl nicht die gleiche. So hat in Nr. 142 die Oberstimme gleichsam ein Solo zu singen, und in zweistimmigen Jodlern führen die Stimmen gelegentlich einen wirklichen Wechselgesang aus[4].

Noch in anderen, sehr beachtenswerten Beziehungen hat die Mehrstimmigkeit als solche auf die Form des Jodlers eingewirkt. In Nr. 109 wiederholt jede der beiden Unterstimmen fortwährend die gleiche Phrase, während sich die Oberstimme in fortlaufender Melodie ergeht. Noch merkwürdiger ist ein vierstimmiger Jodler, Nr. 43, in welchem die Hauptstimme ihre Phrase fünfmal nacheinander, die nächsteintretende Stimme die ihrige vier-

1) Kohl, a. a. O., Nr. 212.
2) Vgl. Pommer, Nr. 107, 109, 99.
3) Vgl. Nr. 52 und 93.
4) Vgl. Nr. 135 b, 2. Tl. und 289, Einleitg.

mal wiederholt und so fort. Wie man sieht, haben wir es hier mit dem Prinzip des Basso ostinato zu tun, nur daß es nicht auf die tiefste Stimme beschränkt geblieben ist. Man nimmt wohl mit Recht an, daß der Basso ostinato zuerst im Instrumentaltanz hervortrat, wo er ja auch seine Hauptrolle gespielt hat [1]), und so mag auch die in Rede stehende Form des Jodlers einer volkstümlichen Gattung des Tanzes nachgebildet worden sein.

Schließlich haben wir noch einige Jodler zu erwähnen, deren Form tatsächlich auf dem ausgebildeten Prinzip der Nachahmung beruht. In einem tiroler Jodler setzt die zweite Stimme mit der Umkehrung des Melodieanfanges ein [2]), und in der Sammlung von Pommer begegnen wir 3 regelrechten Kanons. Sie sind zweistimmig notiert; doch ist zu Nr. 106 bemerkt, daß es auch mit mehr Stimmen gesungen werden kann. Es ist ein sehr hübsches Stück, enthält aber eine Quintenfolge. Dagegen sind die beiden Lesarten eines anderen Kanons (Nr. 308a und b) in ihrer Weise vollendet. Eine dritte Melodie ist das eine Mal als Kanon behandelt, das andere Mal hat sie einen gewöhnlichen Überschlag (Nr. 362 und 363). Den Kanon nennen die Älpler einen »Nacheinander«. Daß sie einen besonderen, nicht aber aus der Terminologie der Kunstmusiker entlehnten Namen für ihn haben, deutet darauf hin, daß er trotz seines nicht eben häufigen Auftretens bei ihnen völlig eingebürgert ist. Wir kennen ja auch sonst volkstümliche Kanons, wenn sie auch bei uns niemals die Bedeutung erlangt haben wie in England. Auf die schwierige Frage, ob solche Kanons wirklich völlig ohne Einwirkung der Kunstmusik zustande kommen können, haben wir hier nicht einzugehen.

II.

Rhythmik und Melodiebildung des Jodlers sind, wie schon mehrmals erwähnt, nicht auf diesen beschränkt, sondern verleihen, natürlich modifiziert, auch der wichtigsten Klasse der von den Alpenbewohnern gesungenen Lieder ihr eigentümliches Gepräge. Diese Lieder, welche man an ihrer engen Verwandtschaft mit dem Jodler sofort erkennt, sind nicht nur ihrem Charakter, sondern offenbar auch ihrer Entstehung nach als die eigentlichen Hochgebirgs-, die Alpenlieder im engeren Sinn zu betrachten; denn nicht wenige derjenigen Lieder, welche, nach ihren Texten zu schließen, in den Ebenen der Alpenländer entstanden sind, also namentlich Bauernlieder, nähern sich in ihrer ganzen musikalischen Struktur, besonders in dem Vorherrschen stufenweiser Fortschreitungen dem allgemein deutschen Volkslied, wenn sie nicht gar solche Volkslieder oder Umbildungen aus solchen sind. Der Anschluß des Gesanges der Ebenen an den allgemeinen Typus des deutschen Volksgesanges ist leicht erklärlich. Man darf sich die Sache aber nicht so denken, als sei das eigentliche Alpenlied in den Ebenen und Städten nicht verbreitet, oder als sei es im Hochgebirge ausschließlich herrschend. Ein gegenseitiges Geben und Nehmen ist hier unvermeidlich. Sehr schön läßt sich der Unterschied zwischen dem Lied der Berge und dem der Ebene in Werles »Almrausch«, einer Sammlung steirischer Volkslieder beobachten [3]), aber auch schon an den verhältnismäßig wenigen Melo-

1) Man braucht nur an das englische *Round* und ferner an *Passacaglio* und *Ciacona* zu erinnern.

2) Kohl, a. a. O., Nr. 214.

3) A. Werle, Almenrausch, Almliade aus Steiermark, 1884.

dien, welche Schlossar im Anhang seiner großen Textsammlung steirischer Volkslieder mitteilt [1]).

Das eigentliche Alpenlied ist in allen Teilen der Ostalpen verbreitet und läßt heute wenigstens keine wesentlichen landschaftlichen Verschiedenheiten erkennen. Allerdings glaubt Kohl, daß vielen tiroler Liedern erst unter steirischem Einfluß ein Jodler angehängt worden sei, und außerdem steht in Kärnten neben dem Alpenlied als völlig gleichberechtigt noch eine besondere Art des Gesanges, auf die wir noch zurückkommen werden.

Über das Alter der Melodien der Alpenlieder läßt sich ebensowenig wie über das der Jodler etwas Bestimmtes sagen. Freilich suchen Schottky und Tschiska, welche bereits 1818 eine wertvolle Sammlung österreichischer Volkslieder herausgaben, ein sehr hohes Alter der Melodien wahrscheinlich zu machen. Es heißt im Vorwort von den Tanzliedern, unter welchen aber offenbar die Alpenlieder überhaupt zu verstehen sind:

»Sie haben durchgehends gleichen Tonfall, Dreivierteltakt in 8 Abschnitten. Dieser Rhythmus liegt zugleich dem sogenannten Deutschtanzen zum Grunde und trifft mit dem Rhythmus der Nibelungen, der alten dänischen, englischen und deutschen Volkslieder ganz zusammen, wodurch die frühe Entstehungszeit dieser Weisen beurkundet wird« [2]).

Der rhythmische Bau der Lieder ist richtig beschrieben und auch der Zusammenhang mit dem Ländler richtig erkannt. Dagegen entbehrt der Hinweis auf den altdeutschen Versbau jeder Beweiskraft; denn abgesehen davon, daß alles darauf hindeutet, daß in der älteren Zeit nicht die ungerade, sondern die gerade Taktart volkstümlich war, könnte man aus einer bloß metrischen Übereinstimmung keinen Schluß auf die Melodie ziehen, da ja der sprachliche Rhythmus den musikalischen Rhythmus nicht mit Notwendigkeit bedingt, vielmehr z. B. fast jedes Versmaß dem Komponisten die Wahl zwischen dem zwei- und dem dreiteiligen Takt freistellt. Auch ist es Tatsache, daß die musikalische Rhythmik unserer älteren Volkslieder mit derjenigen der Alpenmelodien durchaus keine Ähnlichkeit hat. Noch phantastischer ist der zweite Grund, welchen die Verfasser zugunsten des hohen Alters der Alpenlieder anführen:

»Es atmet in ihren Tönen ein keckes Aufstreben und Jauchzen, das nicht im 16. oder 17. Jahrhundert, viel weniger noch später geboren werden konnte, in einer Zeit, wo der Volksgeist in Deutschland nicht mehr kräftig und selbständig sich herauszuarbeiten oder frisch zu verzweigen vermochte«.

Es bedarf kaum der Erwähnung, daß ein derartiger Schluß aus unserer angeblichen Kenntnis des »Volksgeistes« in einer bestimmten Periode unzulässig ist. Vielmehr können wir, wie vom Jodler, so auch vom Alpenlied nur sagen, daß wir, wenn wir es mit dem, was uns sonst vom älteren Volkslied erhalten ist, vergleichen, geneigt sein müssen, seine Entstehung frühestens ins 17. Jahrh. zu setzen, daß uns aber die nötige Kenntnis von der Entwicklung der Volksmusik fehlt, um diese Vermutung auf feste Grundlagen stellen zu können. Auch Spaun hält die Alpenmelodien für »uralt«, macht aber nicht einmal einen Versuch einer Begründung.

Die nähere Beschaffenheit der Melodiebildung der Alpenlieder im engeren
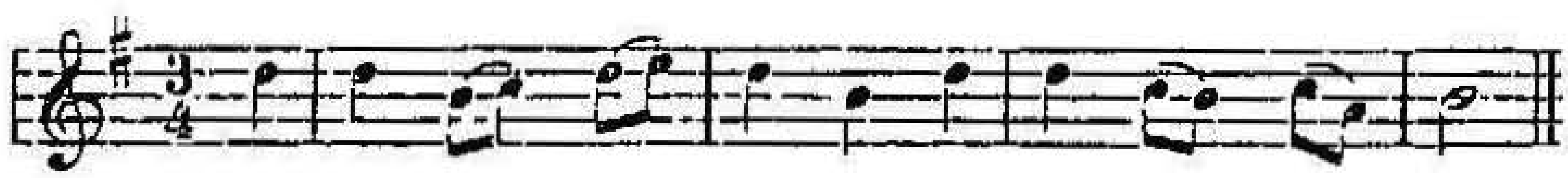
---

1) A. Schlossar, Volkslieder aus Steiermark, 1881.

2) Schottky und Tschiska, Österreichische Volkslieder mit Singweisen, 1818. In der Folge zitiere ich nach der 2. Aufl., 1844.

Sinn ergibt sich schon aus dem oben Gesagten. Auch hier ist die Bewegung innerhalb der Akkordtöne das Wesentliche, und auch hier kommt in erster Linie der Dreiklang der Tonika und der Septimen- oder Septnonenakkord der Dominante zur Verwendung[1]). Wie der Jodler, so läßt auch das Alpenlied neben Tritonus, kleiner Septime und None gelegentlich noch andere dissonierende Intervalle scharf hervortreten. So wirkt im 1. Teil eines steirischen Liedes die Verwendung der großen Septime höchst eigenartig[2]). In der Melodie eines Schnaderhüpfl, die sich übrigens in nichts von einem Jodler unterscheidet, findet sich auch der früher erwähnte Einschnitt auf der None[3]).

Noch weniger als dem Jodler ist es selbstverständlich dem Alpenliede möglich, sich streng an das geschilderte Prinzip der Melodiebildung zu binden. Stufenweise Fortschreitungen auch da, wo sie nicht zum Übergang von einer Harmonie zur anderen dienen, sind mehr oder weniger häufig, und je nach ihrer Häufigkeit könnte man die Alpenlieder, mit ganz einfachen Jodlergebilden beginnend[4]), in einer Reihe anordnen. Aber auch für die Endglieder dieser Reihe bliebe der in der Melodie selbst niedergelegte, also nicht der ihr bloß immanente Harmoniewechsel charakteristisch. Es kommt auch vor, daß eine Melodie zum Teil in gebrochenen Akkorden, zum Teil stufenweise verläuft. Ein auffallendes Beispiel dieser Art ist ein oberbayrisches Lied[5]), dessen 1. Teil lautet:



Das ist eine bekannte Phrase des allgemeinen deutschen Volksliedes. Der 2. Teil dagegen ist ganz wie ein Jodler beschaffen.

Ausweichungen aus der Haupttonart und Modulationen sind auch im Alpenlied selten. Freilich gibt es Lieder, deren 2. Teil in der Dominanttonart steht, worauf dann der 1. Teil wiederkehrt. Sie sind aber wohl zweifellos als Produkte der Kunstmusik zu betrachten, welche ja gerade in dieser Anordnung eine ihrer wichtigsten formalen Grundlagen besitzt. Auch wissen wir z. B. von dem diesen Bau aufweisenden Liede, »A Blüamerl in Mieda«[6]), daß es von Ignaz Lachner komponiert ist. Viel eher scheint mir dagegen die gelegentliche Modulation in die Tonart der Unterdominante echt alpin zu sein; denn während sie in einfachen Gebilden der Kunstmusik wohl nicht vorkommt, wird ihre Zugehörigkeit zur Volksmusik der Alpenbewohner durch die uns bereits bekannte Beschaffenheit gewisser Jodler in hohem Grade wahrscheinlich gemacht, und zudem tritt sie unter anderen

1) Ausnahmsweise wird auch die Harmonie der Unterdominante berührt, vgl. Kohl, a. a. O., Nr. 74 u. 134. Letzteres ist freilich ein Schnaderhüpfl, kann aber, da es durchaus jodlerhaft verläuft, in diesem Zusammenhang angeführt werden. Auch der Beginn mit der Dominant- statt mit der Tonikaharmonie kommt vereinzelt vor, vgl. M. von Süß, Salzburgische Volkslieder mit ihren Singweisen, 1865, Nr. 37, dessen Anfang sich innerhalb des Septnonenakkordes bewegt.

2) Schlossar, a. a. O., Anhang, Nr. 28. Nur in diesem Anhang sind Melodien mitgeteilt.

3) Kohl, a. a. O., Nr. 119.

4) Vgl. z. B. Schlossar, a. a. O., Nr. 26.

5) Fr. von Kobell, Oberbayrische Volkslieder mit ihren Singweisen, 1860, Nr. 11.

6) Schlossar, a. a. O., Nr. 23.

Umständen auf als die Modulation in die Dominanttonart. So steht in einem Lied aus Oberbayern[1]) der 2. Teil in der Tonart der Unterdominante. Eine Wiederholung des 1. Teiles ist nicht angegeben und auch nicht anzunehmen. Gerade das Abschließen in einer anderen als der ursprünglichen Tonart ist der Kunstmusik, nicht aber der Volksmusik fremd.

Wenn Ditfurth sagt, chromatische Zwischentöne seien in Alpenmelodien nicht ausgeschlossen[2]), so hat er insofern Unrecht, als ihr Auftreten zweifellos auf Herkunft des betreffenden Liedes aus der Kunstmusik oder wenigstens auf Beeinflussung durch dieselbe hindeutet. In dem erwähnten Lied von Lachner findet sich ein chromatischer Zwischenton, und wenn wir eine Wendung hören wie[3])



so wissen wir sofort, daß das ein Abfall aus der Werkstätte der österreichischen Walzermeister ist. Auch ein oberbayrisches Lied, das verschiedene Versetzungszeichen aufweist, gibt sich auf den ersten Blick als ein Kunstlied zu erkennen[4]).

Wenn wir Rhythmus und Bau der Alpenlieder näher betrachten wollen, so müssen wir zunächst bedenken, daß sie im einzelnen Falle nicht aus der rein musikalischen Phantasie entsprungen zu sein brauchen, vielmehr durch Versmaß und Strophenbau zwar nicht bedingt, wohl aber veranlaßt sein können. Trochäische und jambische Versmaße legen, wenigstens in den modernen Sprachen, die Verwendung des geraden Taktes, daktylische und anapestische dagegen die Verwendung des ungeraden Taktes nahe, und so wird ein Wechsel dieser Versarten innerhalb einer Strophe oder eines Gedichtes auch zum Taktwechsel führen. Daher bewegt sich z. B. in einem steirischen Jägerlied der 1. Teil im Vierviertel-, der 2. aber im Dreivierteltakt[5]). Sind die Verszeilen von ungleicher Länge, so werden sich leicht auch ungleich lange musikalische Perioden ergeben. Daraus erklärt es sich, daß sich in einem der tiroler Lieder vom »Wurzengraber« der 1. Teil aus einer drei- und einer viertaktigen Periode zusammensetzt[6]), und ebenso, daß in einem tiroler Wildschützenlied der 1. Teil aus zwei dreitaktigen Perioden, der 2. aber aus einer vier- und einer zweitaktigen Periode besteht[7]).

Beobachten wir dagegen, daß die Zeile: »I bin a frischer Wildbratschitz« auf folgende Melodie gesungen wird:
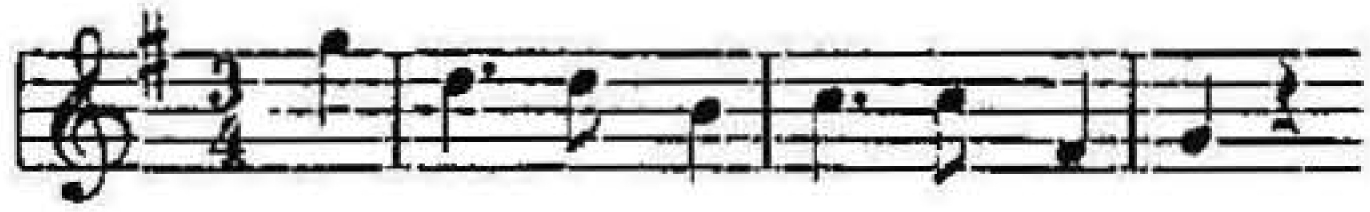


so wissen wir sofort, daß hier die rein musikalische Erfindung maßgebend war; denn die Periodisierung zu 2 Takten hätte hier doch viel näher ge-

1) Kobell, a. a. O., Nr. 15.
2) Ditfurth, a. a. O., S. 32.
3) Schottky, a. a. O., Nr. 39, Anfang.
4) Kobell, a. a. O., Nr. 12. Hinsichtlich der chromatischen Zwischentöne vgl. auch Schottky, a. a. O., Nr. 29.
5) Werle, a. a. O., Nr. 1 der Jägerlieder.
6) Kohl, a. a. O., Nr. 7.
7) Ebenda, Nr. 25.

legen als diejenige zu 3 Takten, zumal im weiteren Verlaufe des Liedes nur noch zweitaktige Perioden vorkommen[1]). Im allgemeinen sind die Texte, abgesehen von den Unebenheiten, welche aller Volkspoesie und namentlich der mundartlichen eigen sind, rhythmisch und architektonisch weit gleichmäßiger als die Melodien, so daß deren Abweichungen von dem gewöhnlichen Schema in der Regel auf Rechnung der musikalischen Erfindung zu setzen sind.

Ähnlich wie im Jodler wird auch im Alpenlied der Schluß zuweilen besonders ausgezeichnet. Dies kann auf verschiedene Weise geschehen. Das einfachste und auch aus dem allgemein deutschen Volkslied bekannte Verfahren ist, die Schlußphrase zu wiederholen, obwohl es Taktzahl und Periodisierung nicht erfordern. So verhält es sich z. B. in einem oberbayrischen »Gambsjagerlied«[2]). Hier zeigt übrigens, falls die Aufzeichnung als authentisch angesehen werden darf, die Wiederholung eine kleine, aber wirksame Abweichung im Sinne einer rhythmischen Steigerung. Zuerst lautet die Phrase:



in der unmittelbar anschließenden Wiederholung aber:
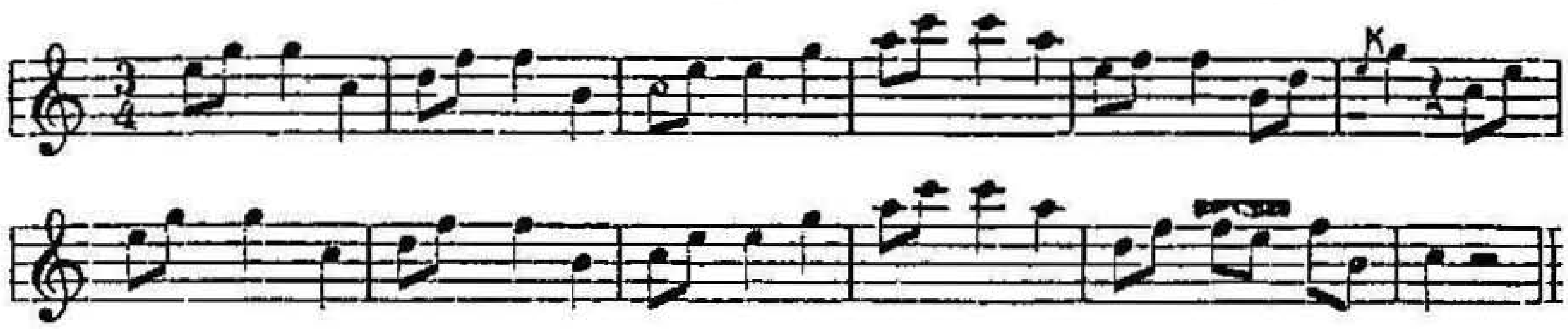


Es kommt auch vor, daß der Anhang einen neuen Gedanken bringt, der überdies vom eigentlichen Lied durch die Taktart unterschieden sein kann. So hat ein tiroler Lied, das im Viervierteltakt steht, zwei viertaktige Perioden und schließt mit einer Fermate. Dann folgen noch zwei Dreivierteltakte, wodurch der Reiz des ganzen kleinen Gebildes wesentlich erhöht wird[3]). Besteht der Anhang aus einem einzelnen Takt[4]), so hört er selbstverständlich auf, eine besondere, den Perioden des eigentlichen Liedes beigeordnete Phrase zu sein. Vielmehr tritt uns die isolierte Stellung und die Überzähligkeit des Taktes deutlich als rhythmische Eigentümlichkeit des Gesamtgebildes ins Bewußtsein. Endlich kann die Hervorhebung des Schlusses statt durch einen Anhang auch durch eine Einschiebung bewirkt werden[5]). Ob der eine oder der andere Fall vorliegt, ergibt sich aus der rhythmischen und melodischen Struktur des Liedes.

Andere Abweichungen von der Gliederung zu 4 oder 8 Takten lassen sich nicht aus dem Organismus der betreffenden Melodie heraus begründen. Fälle, in welchen ein abgeschlossener Liedteil aus 6 oder gar aus 10 Takten besteht, ohne daß sich eine deutliche Unterteilung erkennen ließe, sind freilich nicht häufig, aber doch beachtenswert[6]). Viel häufiger sind dagegen

1) Das Lied steht bei Süß, a. a. O., Nr. 18, und in weniger einfacher Form schon bei Spaun, S. 68.
2) Kobell, a. a. O., Nr. 13.
3) Kohl, a. a. O., Nr. 92.
4) Vgl. Schottky, a. a. O., Nr. 26.
5) Vgl. Kobell, a. a. O., Nr. 27, wo vor dem Ende ein Takt eingeschoben ist.
6) Vgl. Schottky, a. a. O., Nr. 22, wo jeder der beiden Teile 6 Takte hat, und Kohl, a. a. O., Nr. 64, wo der 1. Teil 6, der 2. 10 Takte aufweist, ferner Schlossar.

Periodenbildungen mit ungeraden Taktzahlen, auch hier werden wir naturgemäß sogleich wieder an slavischen Einfluß denken. Die Möglichkeit, daß in den deutschen Alpenländern slavische Melodien verbreitet seien, finde ich nur ein einziges Mal erwähnt, nämlich von Peter Rosegger im Vorwort zu seiner in Gemeinschaft mit R. Heuberger herausgegebenen Sammlung steirischer Volkslieder [1]. Aber eine nähere Begründung dieser Vermutung wird nicht gegeben. Wir wissen bereits, daß es sich nicht um Entlehnung vollständiger Melodien zu handeln braucht; ja, eine solche ist, was die eigentlichen Alpenlieder betrifft, wohl ausgeschlossen. Aber die Einwirkung der slavischen Rhythmik scheint ziemlich bedeutend zu sein.

Die Periodisierung mit ungeraden Taktzahlen kann in einem ganzen Liede durchgeführt werden, sei es, daß es aus nur einer Periode besteht, so ein tiroler Lied aus einer solchen zu 5 Takten, welche wiederholt wird [2], sei es, daß jede Periode zugleich einen Liedteil bildet, wie in einem anderen Lied aus Tirol, wo jeder der beiden Teile 7 zusammengehörige Takte umfaßt [3], oder endlich, daß mehrere Perioden auf einen abgeschlossenen Melodieteil fallen. So verhält es sich in dem folgenden Beispiel, in welchem jeder Teil aus 2 dreitaktigen Perioden besteht. Ich setze es hierher, um zu zeigen, wie überaus natürlich diese Art der Periodenbildung zu wirken vermag, und wie fremdartig sie doch gleichzeitig dem allgemeinen Typus des deutschen Volksliedes gegenübersteht. Zudem hat unsere Melodie den Vorteil, bereits vor 100 Jahren aufgezeichnet worden zu sein [4]. Sie lautet:



Ebenso gebaut ist ein anderes tiroler Lied [5], während einem Lied aus Oberbayern, das aus 4 fünftaktigen Perioden besteht, auch ein in ebensolchen Perioden verlaufender Jodler angehängt ist [6].

Kommen in der gleichen Melodie Perioden mit ungerader und solche mit gerader Taktzahl vor, so kann zunächst jede Art der Periodisierung einen Melodieteil beherrschen. Einen Fall, in welchem der 1. Teil aus 3 Takten besteht, während der 2. in zweitaktigen Perioden verläuft, haben wir in einem Salzburger Wildschützenlied bereits kennen gelernt. Ähnlich verhält es sich mit einem steirischen Lied, dessen 1. Teil 7 Takte umfaßt [7].

a. a. O., Nr. 21, 2. Teil sechstaktig, und Kobell, a. a. O., Nr. 13, bereits erwähnt, 1. Teil sechstaktig.

1) P. Rosegger u. R. Heuberger, Volkslieder aus Steiermark, 1872.

2) Kohl, a. a. O., Nr. 43.

3) Ebenda, Nr. 154.
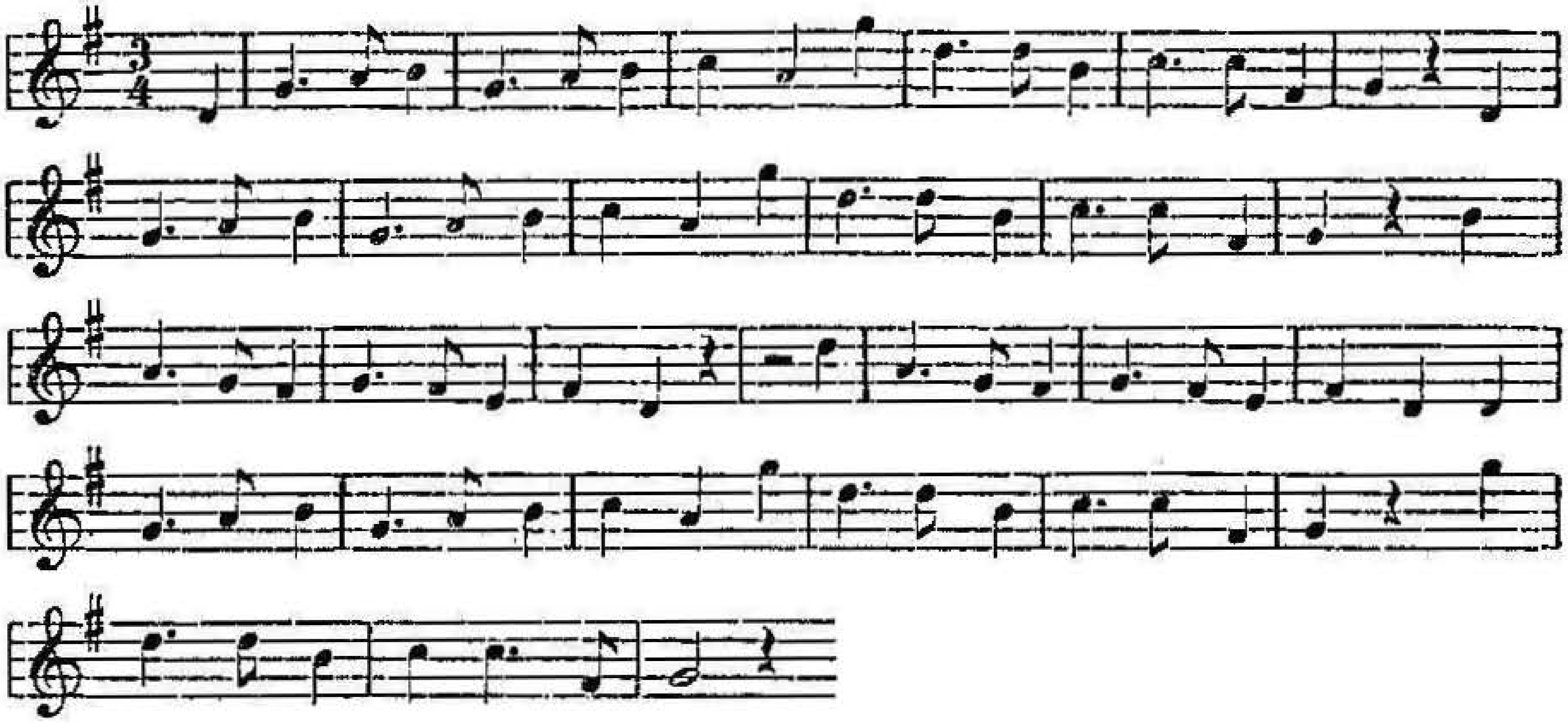
4) Sie findet sich in der Ztschr.: Der Sammler f. Geschichte u. Statistik von Tyrol, 2. Bd., Innsbruck 1807, wo I. Strolz zwei Aufsätze über den tiroler Volksgesang veröffentlichte, und wurde mit anderen dort wiedergegebenen Liedern und Schnaderhüpfeln von Kohl in seine Sammlung aufgenommen, Nr. 99.

5) Kohl, a. a. O., Nr. 177.
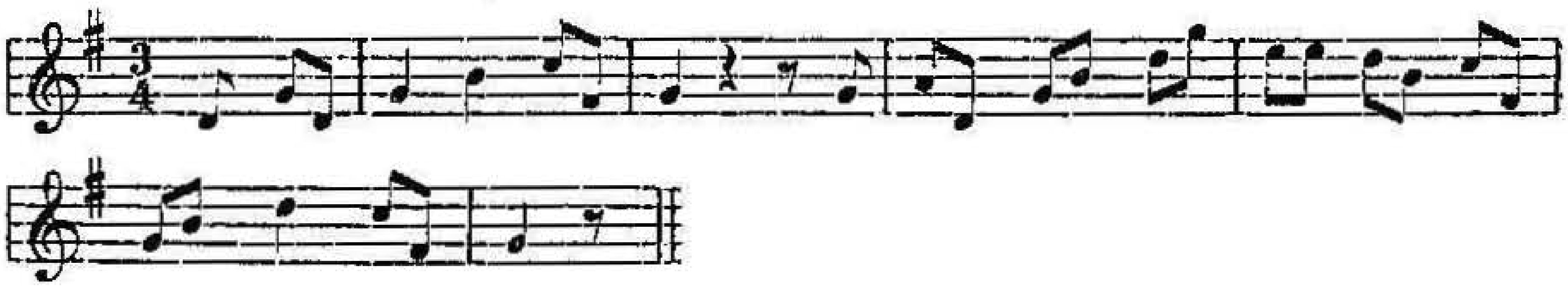
6) Kobell, a. a. O., Nr. 14.

7) Rosegger u. Heuberger, a. a. O., Nr. 8.

In einem anderen Fall besteht der 1. Teil aus mehreren drei-, der 2. aus mehreren viertaktigen Perioden[1]). Für die umgekehrte Anordnung, daß also nur der 2. Teil nach ungeraden Taktzahlen periodisiert wäre, vermag ich nicht ohne weiteres Belege beizubringen. Doch vermute ich, daß 2 oberbayrische Lieder so gebaut sind, und daß nur der Aufzeichner diese Gliederung verwischt hat. Das eine ist das bereits erwähnte Gambsjagerlied und lautet in der Niederschrift von Kobell:



Hier ist also die 2. Periode des 2. Teiles dreitaktig. Aber jedenfalls soll die 1. ebenso beschaffen sein; denn es ist nicht einzusehen, warum hier eine Pause eintreten soll, während sich doch nach der Wiederholung der Auftakt unmittelbar anschließt. Zweifellos wird es dem ungeschulten Sänger viel leichter, den Auftakt in dieser Weise an das Vorangegangene anzuknüpfen als eine so lange Pause richtig einzuhalten, die zudem dem ganzen Melodieteil eine unnötige Schwerfälligkeit verleiht. Vielleicht noch einleuchtender ist der zweite Fall. Kobell überliefert uns folgendes Lied[2]):
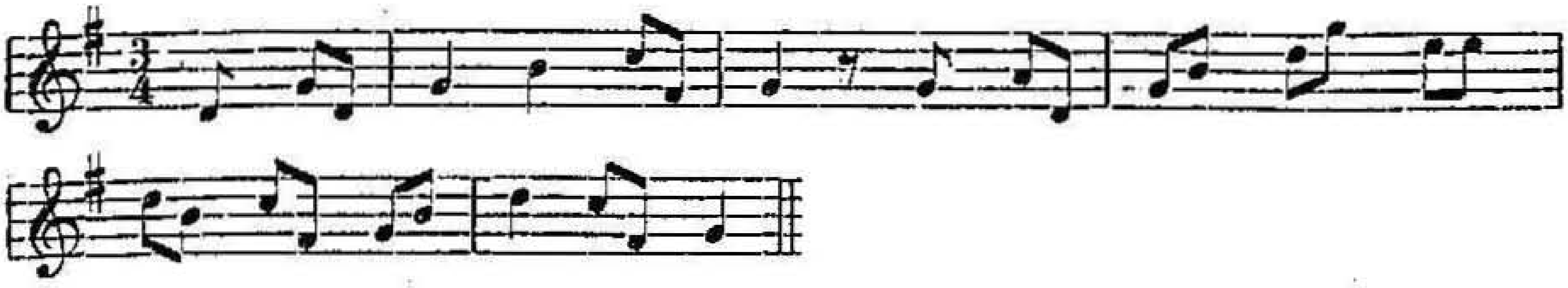


Hier ist die Länge der Pause noch störender, weil die folgende Note nur ein Achtel ist und der Einsatz daher wirkt, als fehle es am nötigen Atem. Noch wichtiger ist der Umstand, daß nun im Folgenden die natürlichen Betonungsverhältnisse gleichsam auf den Kopf gestellt sind; denn einmal fällt, nach der harmonischen Grundlage der Melodie betrachtet, die Dominante, ein zweites Mal die Unterdominante auf den ersten Schlag des Taktes, also auf den schwersten Taktteil, während sich die Tonika in diesen beiden Takten das eine Mal mit dem 2. und 3., das andere Mal gar nur mit dem 2. Schlag begnügen muß. Ebenso fällt das d'' im vorletzten Takt, das nach

1) Kobell, a. a. O., Nr. 54.

2) Ebenda, Nr. 5.

seiner tonlichen und rhythmischen Stellung zweifellos die stärkste Betonung verlangt, auf den 2. Schlag. Dem allen wird abgeholfen, wenn man die Pause verkürzt, wenn die ganze Melodie also so lautet:
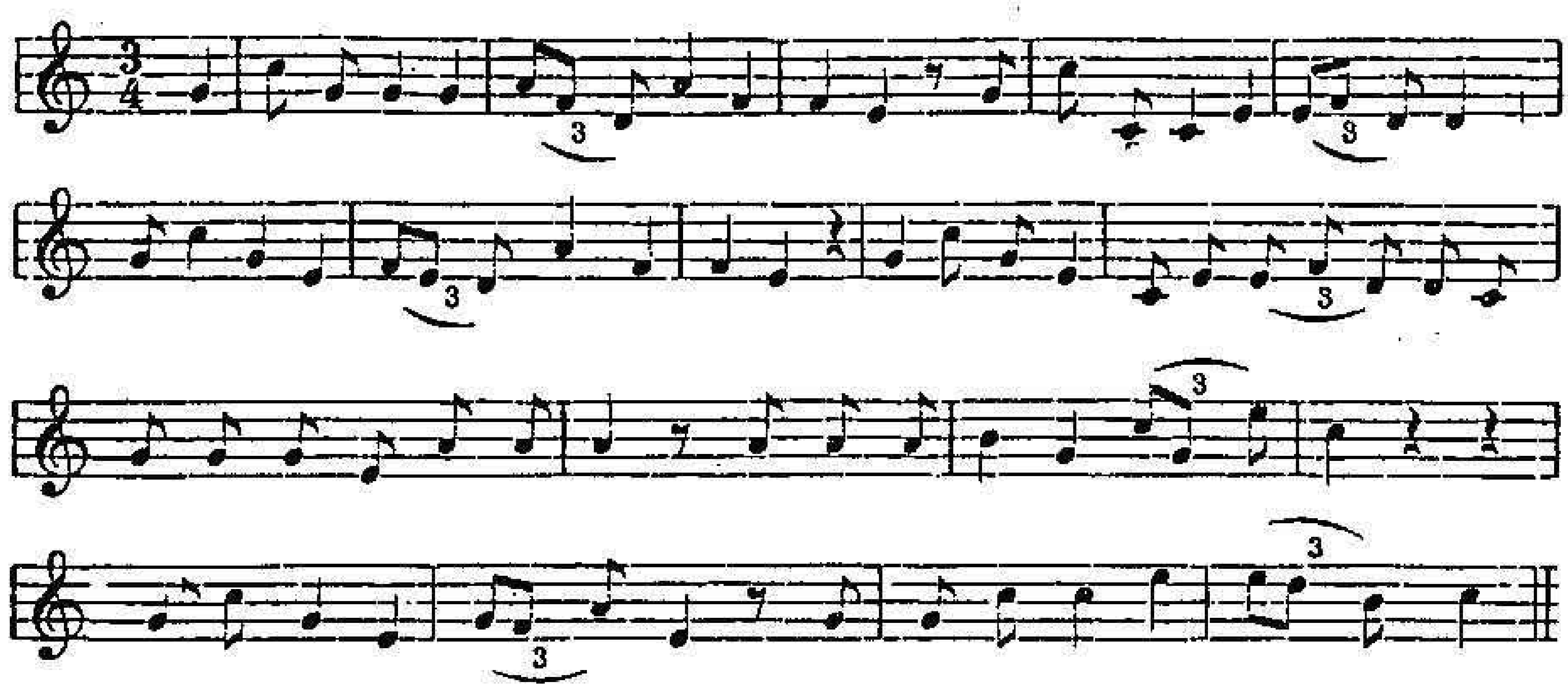


Nun aber bildet der 2. Teil eine dreitaktige Periode. Der Schluß auf dem leichten Taktteil steht unserer Auffassung der Melodie nicht im Wege; denn wir trafen ihn bereits im Jodler an und werden ihm auch im Alpenliede noch in zweifelloser Ausprägung begegnen.

Da, wo Perioden mit geraden und solche mit ungeraden Taktzahlen im gleichen Melodieteil auftreten, ergeben sich die verschiedensten Kombinationen, welche zuweilen ein auffallendes Ebenmaß erkennen lassen. So wird in dem in Tirol weit verbreiteten, sehr hübschen Lied, »Der Hosenlupf« [1]), das nur aus 8 Takten besteht, eine zweitaktige Periode von 2 dreitaktigen umrahmt. Ein hübsches oberbayrisches Gambsjagerlied [2]) hat folgende Anordnung: 4 dreitaktige Perioden, zweitaktiger Übergang, Wiederholung der Anfangsperiode, zweitaktiger Schluß. Der 1. Teil eines tiroler Postillonliedes [3]) verdankt seine große Frische namentlich dem Umstand, daß neben einer Periode zu 4 Takten 2 dreitaktige Perioden stehen. Gleichsam den umgekehrten Fall repräsentiert ein österreichisches Lied [4]), indem hier auf 3 dreitaktige Perioden eine viertaktige Schlußperiode folgt. Sogar 3 Arten der Periodisierung können sich in einem abgeschlossenen Melodieteil zusammenfinden, wie ein oberbayrisches Lied beweist, welches Perioden zu 3, 5 und 4 Takten enthält [5]).

Um die Wirkung des Wechsels der Periodenarten innerhalb eines Melodieteiles deutlich zu machen, lasse ich ein steirisches Lied folgen [6]), welches auch um seiner sonstigen höchst merkwürdigen Eigenschaften willen verdient, wieder einmal mitgeteilt zu werden. Jeder der beiden Abschnitte des 1. Teiles besteht aus einer drei- und einer zweitaktigen Periode, wogegen die beiden Abschnitte des 2. Teiles je 2 zweitaktige Perioden enthalten. Das Eigentümliche ist nun aber, daß die 1. Hälfte des 1. Teiles in dessen 2. Hälfte gleichsam eine Variation enthält, und daß die 2. Hälfte des 2. Teiles auf den Anfang dieser Variation zurückgreift und ihn nochmals variiert, worauf dann mittelst einer bloß rhythmischen, nicht auch melodischen Sequenz der Schluß herbeigeführt wird. Man beachte ferner die eingestreuten Triolen, welche auch sonst hie und da vorkommen [7]), und die Abschlüsse auf dem leichten Taktteil, ja sogar auf dessen 2. Hälfte. Die Melodie, der sich, was von Wichtigkeit ist, der Text nur mühsam anpaßt, lautet:

1) Kohl, a. a. O., Nr. 107.
2) Kobell, a. a. O., Nr. 52.
3) Kohl, a. a. O., Nr. 4.
4) Schottky, a. a. O., Nr. 44.
5) Kobell, a. a. O., Nr. 46.
6) Schlossar, a. a. O., Nr. 17.
7) Vgl. z. B. Schottky, a. a. O., Nr. 50.



Hier macht sich offenbar slavischer Einfluß in hervorragendem Maße geltend. Ganz ähnlich wie die Zusammenfassung einer ungeraden Zahl von Takten zu einer Periode wirkt die Zusammenfassung einer ungeraden Zahl von Perioden zu einem abgeschlossenen Melodieteil, und auch diese Eigentümlichkeit, welche sich in den Alpenliedern hie und da findet, dürfte slavischen Ursprunges sein. Dies ist um so wahrscheinlicher, als in allen drei Fällen, die mir bekannt geworden sind [1]), jede Periode aus nur 2 Takten besteht und als gerade zweitaktige Perioden im slavischen Volkslied häufig sind. In allen 3 Melodien hat jeder Teil 3 solcher Perioden.

Von sonstigen rhythmischen Besonderheiten, welche auf slavische Einwirkung zurückzuführen sein könnten, scheint, abgesehen von dem bereits erwähnten Abschluß eines Abschnittes oder auch einer ganzen Melodie auf dem leichten Taktteil, in den Alpenliedern nichts anzutreffen zu sein. Dagegen haben wir noch einige Abweichungen vom gewöhnlichen Schema zu erwähnen, welche sich nicht auf Taktzahl und Periodisierung beziehen.

Wechsel der Taktart innerhalb einer Melodie ist in den Alpenliedern offenbar weit seltener als in den Jodlern, was bei der Gebundenheit der ersteren an den meist in einheitlichem Versmaß verlaufenden Text nur natürlich ist. Ein tiroler Lied [2]), das im Dreivierteltakt steht, schließt mit 3 Zweivierteltakten. Seltsamer Weise beginnt nun auch der angehängte Jodler mit 2 Zweivierteltakten und geht dann erst in die ursprüngliche Taktart über. Wir haben hier einen der seltenen Fälle vor uns, in welchen eine enge, innere Zusammengehörigkeit von Lied und Jodler zu erkennen ist. Aber der zweimalige Taktwechsel wirkt hier nicht belebend, sondern unruhig. Vielleicht deutet es auf eine ähnliche Zusammengehörigkeit hin, daß auf ein anderes tiroler Lied [3]), das im Sechsachteltakt steht, ein Jodler im Dreivierteltakt folgt, d. h. also: Auf eine Melodie in der geraden Taktart (denn der Sechsachteltakt ist hier, wie in der Regel, zweiteilig) folgt eine solche in der ungeraden Taktart. Da das Ganze durchaus den Eindruck eines Instrumentaltanzes macht, werden wir in dieser Zusammenstellung um so weniger einen Zufall erblicken dürfen; denn, wie wir noch sehen werden, scheinen sich von dem Gebrauche des 16. Jahrhunderts, einen im geraden und einen im ungeraden Takte stehenden Instrumentaltanz zu vereinigen,

1) Süß, a. a. O., Nr. 40, Kohl, a. a. O., Nr. 14 u. 164.
2) Kohl, a. a. O., Nr. 103. 3) Ebenda, Nr. 69.

in den Ostalpen Reste erhalten zu haben. Einem in der Periodisierung liegenden Zusammenhang zwischen Lied und Jodler sind wir bereits begegnet.

Wir haben schon gehört, daß auch im Alpenlied die Fermate vorkommt. In einem Falle, nämlich in einem tiroler Lied, welches Kohl mit »Die Betschwester« überschreibt[1]), scheint das Verlängern der Endtöne parodistischen Zwecken zu dienen. Ein anderes Mal schneidet die Fermate mitten in die Periode und mitten in den Takt ein, indem sie auf dem 2. Viertel des 1. Taktes der 2. Periode steht[2]). Der hierdurch bedingte Zusammenschluß des folgenden bis zum Ende der Periode ergibt eine sehr reizvolle Wirkung.

Wie in der Tonfolge der Alpenlieder, so gibt es auch in ihrer Rhythmik Kennzeichen für Zusammenhang mit der Kunstmusik. Wenn wir finden, daß in Liedern, die im Dreivierteltakt stehen, auf das erste Achtel des Taktes eine Pause fällt, so werden wir das zum mindesten nicht für deutschvolkstümlich halten. Da uns aber solche Wendungen aus minderwertiger Männerchorliteratur hinlänglich bekannt sind, so werden wir mit Recht eine Einwirkung von dieser Seite her annehmen[3]). Ebenso dürfte die Achtelbewegung am Schluß eines anderen Liedes[4]) ihre Entstehung dem Liedertafelgesang verdanken. Zudem steht der 2. Teil dieses Liedes in der Dominanttonart, und wenn auch eine Wiederholung des 1. Teiles nicht vorgeschrieben ist, so war sie doch jedenfalls ursprünglich gedacht.

Von Gattungen des eigentlichen Alpenliedes, welche die Alpenbewohner selbst unterscheiden und mit einem eigenen Namen belegen, wüßte ich nur eine einzige anzuführen, nämlich aus Tirol den »Umdrahre«, in welchem statt eines angehängten Jodlers die Liedmelodie, aber auf Jodelsilben, gesungen wird[5]).

Wir wissen bereits, daß, wie der Jodler, so auch das Alpenlied nicht nur ein-, sondern auch mehrstimmig auftritt, und daß auch hier der Überschlag zur Anwendung gelangen kann. Aber leider bleiben uns die bisher erschienenen Sammlungen den näheren Aufschluß über diese Mehrstimmigkeit fast gänzlich schuldig, da sie die Melodien entweder allein oder mit Klavierbegleitung versehen oder im vierstimmigen Satz für Männerchor bringen. Freilich versichert Kohl, daß der Chorsatz, wo er ihn anwende, dem mehrstimmigen Gesang der Alpenbewohner entspreche. Aber selbstverständlich lassen sich an solchen Nachbildungen keine wissenschaftlich giltigen Beobachtungen anstellen. Immerhin können wir aus diesen Nachbildungen, sowie aus der bezeugten Tatsache des Überschlagens auch im Liede und aus dessen Beschaffenheit vermuten, daß die Mehrstimmigkeit desselben der des Jodlers ähnlich ist, daß aber die sich aus der Jodlermelodie ungezwungen ergebende Kontrapunktik im Liede zum Teil gegen die einfach akkordische Behandlungsweise zurücktritt.

Diese Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn wir auf das Kärntnerlied blicken, d. h. auf dasjenige, welches in Kärnten und nur hier, wie wir schon früher sagten, als gleichberechtigt neben dem den Ländern der Ostalpen gemeinsamen Liede steht. Sein wichtigstes Merkmal bildet

1) Ebenda, Nr. 164.
2) Ebenda, Nr. 155.
3) Ebenda, 2. Tl. von Nr. 30, 34 und 58.
4) Ebenda, Nr. 137. 5) Ebenda, Nr. 106.

gerade die fast durchgängige Verwendung der Mehrstimmigkeit, und diese ist von der eben angedeuteten Art.

Über die Kärtnerlieder sind wir durch eine Sammlung von Neckheim ziemlich gut orientiert[1]. Während sich in den übrigen Alpenländern zur Ausführung des mehrstimmigen Jodlers häufig Männer- und Frauenstimmen vereinigen, scheint das Kärtnerlied nur von Männern vorgetragen zu werden, welche sich zum Teil der Fistelstimme bedienen müssen. Der Satz ist in der Regel vierstimmig, und die Liedmelodie liegt meist im 2. Tenor, zuweilen auch im 1. Baß, sehr selten in der Oberstimme. Da, wo ein Jodler der Hauptart vorkommt (angehängte Jodler sind übrigens sehr selten), oder wo die Liedmelodie einem solchen entspricht, kann sich der mehrstimmige Satz dem des steirischen Jodlers stark nähern, indem sich der 1. Tenor und der 1. Baß in der früher geschilderten Weise der Hauptmelodie anschließen, während nur der 2. Baß eine rein harmonische Begleitung ausführt[2]. Charakteristisch ist aber, daß auch in diesen Fällen alle Stimmen gleichzeitig einsetzen, daß also das Prinzip der Fortschreitung in Akkorden gegen das der Kontrapunktik überwiegt. In der großen Mehrzahl der Kärtnerlieder herrscht diese Tendenz in noch erhöhtem Maße. Daß in der Regel die nicht melodieführenden Stimmen nicht völlig zu bloßen unmelodischen Begleitstimmen herabgedrückt werden, dafür sorgt ja der Umstand, daß die Liedmelodie nicht in der Oberstimme liegt. So muß diese wenigstens in sich melodisch sinnvoll sein und bringt in der Tat zuweilen einen wirklich hübschen Kontrapunkt[3]. Die übrigen Stimmen aber werden so geführt, wie es die einfache Harmonisierung erfordert. Das ist, wo es sich um Melodien handelt, welche nicht der Hauptart des Jodlers entsprechen — und so verhält es sich bei den weitaus meisten Kärtnerliedern — welche also ihren harmonischen Gehalt sozusagen nicht ausschließlich explicite darlegen, kaum anders zu erwarten.

Unsere Sammlung bringt nur einen wirklich fünfstimmigen Satz[4]. Hier liegt die Melodie in der zweittiefsten Stimme. Im übrigen ist die Einrichtung wie in den vierstimmigen Liedern. Wo sonst noch 5 oder mehr Stimmen vorkommen, da handelt es sich um Sologesang mit Begleitung. In einem fünfstimmigen Jodler, der in ein Lied eingeschoben ist[5], sind die beiden untersten Stimmen nur begleitend. Weit deutlicher tritt der Sologesang in 2 anderen Fällen in Erscheinung. In beiden wird die Melodie von einem Baßsänger vorgetragen, und 4 Stimmen begleiten dazu in ganz einfachen Akkordfolgen[6]. Das eine Mal[7] ist die Melodie sogar durchaus jodlerhaft, und doch schließen sich ihr die anderen Stimmen weder in ihrem melodischem Gang noch in ihrer rhythmischen Bewegung an. Einmal finden wir 2 Solostimmen mit 4 Begleitstimmen[8] und ein anderes Mal sogar 5 mit 3 Begleitstimmen[9]. Diese singen stets dieselbe kleine Phrase, so daß das Lied an gewisse Formen des mehrstimmigen steirischen Jodlers erinnert.

1) Neckheim, 222 echte Kärntnerlieder, 2. Aufl., 1903.
2) Vgl. b. Neckheim, a. a. O. den angehängten Jodler i. Nr. 20 u. d. Lied Nr. 47.
3) Ebenda, Nr. 42.
4) Ebenda, Nr. 177.
5) Ebenda, Nr. 197.
6) Ebenda, Nr. 46 und 123.
7) Nr. 46.
8) Ebenda, Nr. 202.
9) Ebenda, Nr. 219.

Auch im Kärntnerlied sind nicht immer alle Stimmen gleichzeitig beschäftigt. So treten einmal die beiden Unterstimmen erst mit Beginn der Jodelsilben ein [1]). In anderen Fällen erklingt der Anfang jedes Abschnittes der Liedmelodie ohne Begleitung [2]). Einmal kommt es sogar zu einem Wechselgesang der 4 Stimmen, d. h. jede singt eine Phrase allein [3]).

Die Stimmführung ist überall durchaus korrekt. Stimmenkreuzung kommt nur in einem Liede vor [4]), indem sich der 2. Tenor mit der Hauptmelodie bald über, bald unter dem 1. Tenor bewegt.

Wenn Neckheim ganz offenbar hauptsächlich im Hinblick auf die eigenartige Mehrstimmigkeit des Kärntnerliedes sagt:

»Wieso sich gerade in Kärnten das Volkslied im Gegensatze zu den Nachbarländern Steiermark, Salzburg und Tirol in der von dem Gesange dieser Nachbarländer so wesentlich verschiedenen Art entwickeln konnte, ist bisher nicht aufgedeckt« [5]),

so haben dagegen die vorstehenden Ausführungen gezeigt, daß gegen die in Steiermark und wohl auch in den übrigen Gebieten der Ostalpen übliche Mehrstimmigkeit allerdings Unterschiede vorhanden sind (Fehlen des allmählichen Stimmeneinsatzes und überhaupt stärkere Betonung des akkordischen Prinzips), daß es aber auch sehr wesentliche Punkte der Übereinstimmung gibt, zu welchen vor allem die Lage der Liedmelodie zu rechnen ist. Wir werden also annehmen dürfen, daß die Mehrstimmigkeit des Kärntnerliedes dem gleichen großen geschichtlichen Zusammenhange angehört wie diejenige des steirischen Jodlers, wobei freilich nicht zu verkennen sein dürfte, daß erstere in höherem Maße von der neueren Kunstmusik und deren Anschauungen beeinflußt ist.

Die Melodien selbst sind mit den Alpenliedern nahe verwandt, weisen aber auch unterscheidende Merkmale auf. Neckheim charakterisiert sie als entweder langsam und schwermütig oder toll und ausgelassen [6]). Offenbar war er bemüht, in seine Sammlung möglichst viele spezifisch kärtnerische Lieder aufzunehmen; doch läßt sich aus ihr fast nur seine erste Art, also das langsam vorzutragende Lied, belegen [7]). Auch Kohl erblickt in dem langsameren Zeitmaß des Kärtnerliedes einen Unterschied gegen den tiroler Gesang und schreibt ersterem überhaupt ein »weichlicheres Gepräge« zu [8]).

---

1) Ebenda, Nr. 54.

2) Ebenda, Nr. 159, 208, 210, 2. Teil. Die Melodie liegt überall im 2. Tenor. In 159 beginnt derselbe jedesmal mit Jodeln. Dieses Lied gilt, wie Neckheim angibt, auch als steirisch.

3) Ebenda, Nr. 207, 2. Teil. Im 1. Teil, welcher mit einem Unisono beginnt und am Schlusse wiederholt wird, liegt die Melodie im 2. Tenor.

4) Ebenda, Nr. 193.

5) Ebenda, Vorwort, S. 4.

6) Er betont ausdrücklich, daß in Kärnten auch das Lied der Nachbarländer gesungen werde, aber »mit der Überstimme und in wärmeren Wendungen«. Daß der mehrstimmige Vortrag des Alpenliedes auch außerhalb Kärntens vorkommt, wissen wir bereits. Leider sagt uns Neckheim nicht, worin die wärmeren Wendungen bestehen, ob wir uns darunter nur Besonderheiten des Vortrages oder wirkliche Abweichungen von den Melodien zu denken haben.

7) Ein Beispiel für die 2. Art ist etwa Nr. 14, dessen Schluß beschleunigtes Tempo hat.

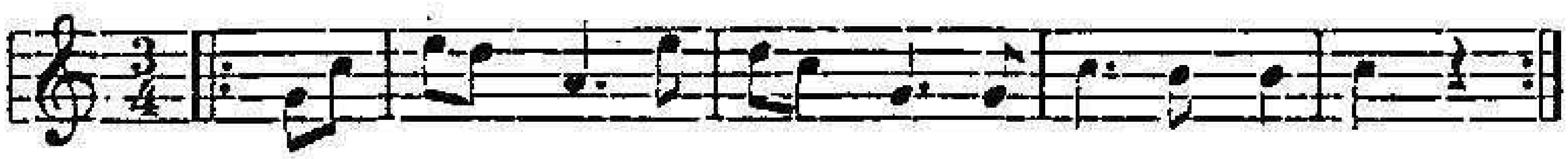
8) Kohl, a. a. O., Vorwort, S. 25.

Mit diesem eigentümlichen Stimmungsgehalt hängt es vielleicht zusammen, daß hier im Gegensatz zu dem gesamten übrigen Gebiet der Ostalpen hie und da die Molltonart zur Verwendung gelangt. Schon Schottky hatte mit richtiger Beobachtung gesagt:

»Es ist eine zu beachtende Erscheinung, daß Deutschlands östlicher Teil fast nur diesen Ton allein (nämlich den Ton kecken Aufstrebens und Jauchzens) in seinen Liedern trägt, während es im Westen und nördlich auch in Molltönen vom Tode und Grab und unendlichem Schmerze klingt«.

70 Jahre später wurde die Alleinherrschaft der Durtonart in der Volksmusik des bajuvarischen Stammes ohne alle Einschränkung von Fressl behauptet [1]). So sicher es nun auch ist, daß die Durtonart in dieser Volksmusik eine noch hervorragendere Rolle spielt als im allgemein deutschen Volkslied, so beweist doch das Auftreten der Molltonart in einzelnen Kärntnerliedern, daß die Einschränkung Schottky's am Platze war. Es ist fraglich, ob das Vorkommen des Mollgeschlechtes in deutschen Volksliedern in allen Fällen auf fremden Einfluß zurückgeführt werden muß. Wenn aber 2 Kärntnerlieder in der Molltonart beginnen und in der verwandten Durtonart schließen [2]), so deutet gerade dieser Umstand vielleicht auf slavische Einwirkung hin. Eine 3. Melodie verläuft durchweg in Moll und enthält sogar einen übermäßigen Sekundschritt [3]). Aber sie erscheint uns viel ungezwungener und natürlicher, wenn wir sie nach Dur versetzen, und auch das erste der beiden vorher genannten Lieder macht den Eindruck des verkünstelten. Möglicherweise also ist die Verwendung der Molltonart eine mehr nur äußerliche Entlehnung, welche nicht zu einem organischen Bestandteil des kärntnerischen Volksgesanges geworden ist. Mit der Vorliebe für schwermütige Weisen könnte sie darum doch zusammenhängen, wenn wir auch selbstverständlich weit davon entfernt sind, jede Mollmelodie für schwermütig zu erklären.

Die weitaus meisten kärntnerischen Melodien haben, wie die Alpenlieder, die Bewegung in gebrochenen Akkorden zur Grundlage. Aber ihr Umfang ist ein engerer, und auch deshalb erscheinen sie ruhiger, weniger übermütig. Ich lasse sogleich ein kleines Beispiel folgen [4]):



Dem ganzen 1. Takt liegt selbstverständlich der Dominantseptnonenakkord zu Grunde. Die Einbeziehung der Tonikaterz in den Dominantakkord ist ja nichts Außergewöhnliches und findet sich z. B. auch in dem früher von uns mitgeteilten Jodler.

Harmonisch bieten die kärntnerischen Melodien im wesentlichen nichts anderes wie die Alpenlieder. Allerdings bestände nach Kohl ein Unterschied zwischen dem Kärntner- und dem Tirolerlied darin, daß ersteres sehr häufig den Dreiklang der Unterdominante berührt. Das mag zutreffen, läßt

1) Vgl. J. Fressl, Die Musik des bajuvarischen Landvolkes, 1888, und die Besprechung dieses Buches von O. Fleischer, Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft 7. Bd., 1891.

2) Neckheim, a. a. O., Nr. 43 und 211.

3) Ebenda, Nr. 78.

4) Ebenda, Nr. 7.

sich aber aus der Sammlung Neckheim's nicht als besonders charakteristisches Merkmal nachweisen. Vielmehr findet sich hier die Berührung der Unterdominante ebenso vereinzelt wie in Kohl's tiroler Liedern [1]. Einmal begegnen wir einer modulatorischen Ausweichung in die Tonart der Unterdominante [2], und ein anderes Mal einer wirklichen Modulation in dieselbe mit Abschluß des Liedes in der neuen Tonart [3].

Unter den mehrstimmig gesungenen Kärntnerliedern befinden sich auch einige wenige, welche mit Jodler und Alpenlied nichts zu tun haben, in welchen also die stufenweise Fortschreitung vorherrscht. Doch läßt sich hier nicht sagen, daß die Texte auf ein bestimmtes Entstehungsgebiet hindeuten. Es dürfte kein Zufall sein, daß gerade bei einer Melodie, welche uns ganz wie ein allgemein deutsches Volkslied anmutet, die Harmonisierung sehr verkünstelt ist [4], und daß 2 andere entschieden liedhafte Melodien im 1. Tenor, also in der Oberstimme liegen [5]. Beides deutet wieder auf Entlehnung der Melodien und ihrer Behandlungsweise von außerhalb und auf nicht völlige Verschmelzung mit der landesüblichen Eigenart. In dieser Auffassung werden wir durch den Umstand bestärkt, daß auch in einem Liede, dessen Text von dem steirischen Dichter Alexander Baumann herrührt, und dessen Melodie ganz offenbar der Kunstmusik angehört, der 1. Tenor melodieführend ist [6].

Hinsichtlich der Rhythmik und des Baues unterscheiden sich die Kärntnerlieder, abgesehen natürlich von dem langsameren Tempo, in nichts vom Alpenlied. Dort wie hier gehören Melodien in gerader Taktart zu den seltensten Ausnahmen. In unserer Sammlung finden sich nur 3 solche Lieder [7], sämtlich im Zweivierteltakt, das erste einstimmig, das zweite offenbar eine Tanzmelodie, was beides abermals auf Entlehnung hinweist. Auch Wechsel der Taktart innerhalb eines Liedes ist äußerst selten. Einmal steht der 2. Teil eines Liedes im Viervierteltakt [8]. Aber Neckheim bemerkt dazu: »Wohl Kunstlied.« Leider ist nicht ersichtlich, was ihn zu dieser Bemerkung veranlaßt hat. Sollte es der Taktwechsel gewesen sein, so wäre sie entschieden unberechtigt. In einem anderen Liede schließt der 5. Abschnitt mit 2 Zweivierteltakten [9].

Häufiger kommt dagegen die Periodenbildung mit einer ungeraden Taktzahl vor. Der Einteilung in dreitaktige Perioden, im ganzen Liede durchgeführt, begegnen wir in 5 Fällen, wenn wir wenigstens zweimal die von dem Aufzeichner gesetzten Pausen, wie in den früher angeführten bayrischen Alpenliedern, wegdenken [10]. Unmittelbar auf das erste dieser Lieder läßt Neckheim eine Melodie folgen, welche genau den gleichen Rhythmus hat, nur daß durch Verlängerung des Schlußtones jedes Abschnittes durchweg viertaktige Perioden entstehen. Die Wiederkehr des gleichen Rhythmus ist nicht erstaunlich, da es sich hier offenbar um Tanzmelodien handelt. Vermutlich war also auch das 2. Lied ursprünglich zu je 3 Takten periodi-

---

1) Ebenda, Nr. 14 und 15.

2) Ebenda, Nr. 96.

3) Ebenda, Nr. 134.

4) Ebenda, Nr. 65. Liedhaft ist ferner Nr. 44 und 55, in letzterem auch der angehängte Jodler.

5) Ebenda, Nr. 109 und 128.

6) Ebenda, Nr. 131.

7) Ebenda, Nr. 185, 214, 222.

8) Ebenda, Nr. 167.

9) Ebenda, Nr. 94.

10) Ebenda, Nr. 120, 123, 204, 140, 142.

siert, und wir hätten hier ein Beispiel vor uns, wie der Sänger aus dem Volke gelegentlich das Fremdartige dem gewohnten Empfinden anpaßt. Auch die Gegenüberstellung der Periodisierung mit einer ungeraden und derjenigen mit einer geraden Taktzahl in den beiden Teilen eines Liedes treffen wir in Kärnten wieder an[1]), und ebenso jene eigentümliche Bildung, daß die beiden Teile zwar die gleiche Taktzahl aufweisen, daß diese aber jedesmal anders verteilt ist. So folgt einmal auf einen 1. Teil mit 2 fünftaktigen Perioden ein 2. Teil mit einer Periode von 4 und einer solchen von 6 Takten[2]). Endlich findet sich auch der Wechsel der Periodenbildung innerhalb einer fortlaufenden Melodie wieder, indem eine solche einmal aus 3 dreitaktigen und einer zweitaktigen Periode besteht[3]).

Sonstige rhythmische Eigentümlichkeiten treten nicht in erheblichem Maße hervor. Wir stoßen einmal auf eine Synkope, aber charakteristischer Weise in einer Melodie, welche uns Neckheim in nicht weniger als 4 Varianten mitteilt[4]). Die Synkope ist also offenbar nicht ursprünglich, sondern eine Ausschmückung. Nicht mit Sicherheit läßt sich die ursprüngliche Fassung in einem anderen Falle erkennen, in welchem nämlich eine Melodie das eine Mal mit, das andere Mal ohne Fermaten mitgeteilt wird[5]). Allerdings könnte man die Verlängerungen aus der früher erwähnten Neigung ungeschulter Sänger zum Ziehen und Verschleppen erklären. Aber gerade weil die Gewohnheit, auf gewissen Tönen lange zu verweilen, so verbreitet ist, können in einem gegebenen Falle die Fermaten auch das ursprüngliche sein. Die beiden in Rede stehenden Melodien haben noch die Eigentümlichkeit, daß sie mit dem 2. Viertel des Taktes beginnen.

Die Art und Weise der Melodiebildung und der Mehrstimmigkeit in Kärnten ist uns allen bis zu einem gewissen Grade wohl bekannt, nämlich aus den Kompositionen von Koschat. Aber mit Recht wenden sich gerade Freunde und Sammler des echten Alpenvolksliedes, so die Wiener Gruppe, welche ihren literarischen Mittelpunkt in der Zeitschrift »Das deutsche Volkslied« hat, mit aller Schärfe gegen diese Nachbildungen und ebenso gegen das, was die sogenannten tiroler Nationalsänger zum Vortrag bringen. Beides steht in genau dem gleichen Verhältnis zum echten Volksgesang, indem sowohl in den Männerquartetten Koschat's als auch in den Liedern der tiroler Sänger nur das zur Anwendung gelangt, was in ihm durchschnittlich ist, während alle individuellen Züge fortfallen. An deren Stelle tritt eine anwidernde Sentimentalität, welche größtenteils mit Hilfe gewisser Mittel der Kunstmusik erreicht wird.

Als Beispiel, wie Koschat das Kärntnerlied nachbildet, kann das allbekannte »Verlassen, verlassen« dienen. Hier finden wir das langsame Tempo und den 2. Tenor als Träger der Melodie. Diese selbst verläuft zwar vielfach stufenweise, bewegt sich aber doch in Takt 1—3 auf der Tonika- und in Takt 5—7 auf der Dominantharmonie und beschließt selbstverständlich den 1. Abschnitt mit dieser, den 2. mit jener. Nun wird der Anfang wiederholt, aber anders weitergeführt, indem er chromatisch auf die Unterdominante leitet. Von hier an verläßt der Komponist völlig die Wege des

1) Ebenda, Nr. 176, wo der 1. Teil aus dreitaktigen, der 2. aus viertaktigen Perioden besteht.

2) Ebenda, Nr. 210.

3) Ebenda, Nr. 215.

4) Ebenda, Nr. 10—13. Die Synkope findet sich in Nr. 12.

5) Ebenda, Nr. 98 und 99.

Volksgesanges; denn bei der nun folgenden Rückwendung zur Haupttonart wird die Terz der Unterdominante in aufdringlichster Weise betont, und ein chromatischer Zwischenton im Baß ermöglicht eine triviale Einmündung in den Quartsextakkord der Tonika. Die beiden nächsten Takte dieses Abschnittes bringen einen billigen Trugschluß, worauf dann der ganze Abschnitt in der Melodie wiederholt wird, aber durch veränderte Harmonisierung zum wirklichen Schlusse führt; wie man sieht, auf Schritt und Tritt unvolkstümliche und dabei sentimental und trivial wirkende Züge.

In ganz ähnlicher Weise erscheinen in den Darbietungen der tiroler Sänger Jodler und Alpenlied verbildet. Mit Recht hebt Kohl hervor, daß der Volksgesang der Alpenbewohner die dort gepflegte Gegenüberstellung von Solo und Chor nicht kennt. Trotz dieser scheinbaren Abwechslung herrscht die trostloseste Monotonie. Nirgends werden wir durch rhythmische Unregelmäßigkeiten oder herbe Melodiewendungen des echten Jodlers und Alpenliedes erfreut; überall nichts als der Durchschnitt, verwässert durch chromatische Zwischentöne und andere sentimentale, aus der Kunstmusik entlehnte Wendungen.

Die Erklärung für die Entstehung und die große Beliebtheit so minderwertiger Nachbildungen (die tiroler Gesellschaften dehnen ihre Reisen bekanntlich über ganz Österreich und Deutschland und sogar bis nach England aus) ist nicht schwer zu geben. Sie sind ja für solche bestimmt, welchen die echte Volksmusik ihrer Heimat fremd geworden ist, welche weder ausübend noch mitschaffend an ihr teilnehmen, welche aber darum doch nicht befähigt sind, die Schöpfungen der wahren Kunstmusik zu genießen. Es sind namentlich die großen Massen der Stadtbewohner, welche ja in vielen Beziehungen von ihrem ursprünglichen Volkstum losgerissen sind, ohne daß ihnen aber der Ersatz, welchen wahre Bildung bietet, zuteil geworden wäre. Es ist, kurz gesagt, die Masse der Halbgebildeten. Deren Geschmack geht überall und in aller Kunst auf das leicht Verständliche und Durchsichtige, das aber nicht naiv sein darf, sondern mit irgendwelchem Reiz, sei es mit einem frivolen oder einem rührenden, gepfeffert sein muß; denn der Halbgebildete hat es verlernt, sich, wie der naive Mensch, den Dingen und Ereignissen, also auch den Kunstgebilden, etwa einem Lied oder einem Märchen, unbefangen hinzugeben, sich ganz von ihnen erfüllen zu lassen. Vielmehr denkt er stets an sich selbst und will stets sein augenblickliches Ich empfinden. Darum verlangt er von der Kunst, gekitzelt oder gerührt zu werden. Erst auf einer höheren Bildungsstufe lernen wir wieder, uns ganz in das Kunstwerk zu versenken, uns selbst zu vergessen. Wenn also auch in der Kulturentwicklung die Halbbildung ein unvermeidliches Übel sein mag, so sollte sich doch die Kunst niemals ihren Forderungen fügen. Wie die halbgebildete Masse künstlerisch zu erziehen sei, haben wir hier nicht zu erörtern. Soviel aber ist sicher, daß sie nicht durch Werke erzogen werden kann, die aus ihrem eigenen Geiste hervorgegangen sind.

Man darf nun durchaus nicht meinen, wir wollten jedes echte Volkslied und somit auch jeden Jodler und jedes Alpenlied als vollendetes Kunstwerk ausgeben. Da wir nicht mehr in Zeiten wie das 12. oder 16. Jahrh. leben, wo es eine Menge Lieder gab, welche wirklich im ganzen Volk, bei hoch und niedrig, bei Gebildeten und Ungebildeten verbreitet waren[1]), so müssen

1) Vgl. R. von Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, 1884. Eltg.

wir für die Gegenwart unter Volkslied, vom kulturgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet, schließlich doch jedes Lied verstehen, welches bei einer gegebenen Masse von Laien so eingebürgert ist, daß es auswendig und ohne Instrumentalbegleitung gesungen wird, wenn diese auch gelegentlich hinzutreten kann [1]). Vom Standpunkt der Ästhetik aus betrachtet ist dasjenige Lied ein Volkslied, welches textlich und musikalisch so beschaffen ist, daß es in der angegebenen Weise gesungen werden kann [2]). Da ist es denn nicht zu verwundern, daß so manches triviale mit unterläuft, und gerade Jodler und Alpenlied sind ihrer melodisch-harmonischen Beschaffenheit zufolge dieser Gefahr in besonders hohem Maße ausgesetzt [3]). Aber es ist zu bedenken, daß Trivialitäten sehr viel von ihrer unangenehmen Wirkung verlieren, wenn sie nicht einem Publikum vorgeführt werden, sondern in Liedern auftreten, welche die Sänger in erster Linie zu ihrer eigenen Freude anstimmen, welche keinen anderen Anspruch erheben, als Ausfluß der augenblicklichen Stimmung der Sänger zu sein. Zudem wird demjenigen, welcher die charakteristischen Merkmale des in einem bestimmten Gebiete heimischen Volksliedes einmal kennt, die Unterscheidung dieses Volksliedes von den schlechten Nachbildungen in der Regel nicht schwer werden. Daß die Aufnahme von Elementen und Motiven der Volksmusik in höhere Kunstformen, welche im Laufe der Entwicklung zum Segen für die Tonkunst von Zeit zu Zeit stattgefunden hat, auf einem ganz anderen Felde liegt, bedarf kaum der Erwähnung.

Wir hätten nun noch ein Wort über die Verbreitung der einzelnen Jodler und Alpenliedmelodien, einschließlich der Kärtnerlieder, innerhalb des Gebietes der Ostalpen zu sagen. Hinsichtlich der Jodler dürfte sich diese Verbreitung zurzeit überhaupt nicht feststellen lassen; denn aus keinem der Alpenländer mit Ausnahme von Steiermark und vielleicht von Tirol sind sie in ausreichender Menge gesammelt. Auch dürfte sich bei ihrer großen Ähnlichkeit die Vergleichung ziemlich schwierig gestalten. Doch auch hinsichtlich der Verbreitung der übrigen Melodien können wir nur wenige Andeutungen geben, da dieser Gegenstand eine weit über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinausgehende Spezialuntersuchung erfordern würde.

Im ganzen gewinnen wir das Bild eines erstaunlichen Reichtums an Melodien und, wohl als Folge hiervon, ihrer verhältnismäßig festen Gebundenheit an bestimmte Landschaften. Neckheim sagt uns nur von 4 aus seinen 222 Liedern, daß sie auch außerhalb Kärntens gesungen würden [4]). Man könnte meinen, das sei bei der Eigenartigkeit des kärntnerischen Gesanges nicht zu verwundern; in den übrigen Alpenländern werde das Verhältnis ein anderes sein. Aber dem ist offenbar nicht so. Beispielsweise

---

1) Die Auffassung der Wiener Schule, daß nur dasjenige Lied ein echtes Volkslied sei, dessen Verfasser keine Schulbildung habe (ob sich das nur auf den Textdichter oder auch auf den Komponisten bezieht, wird nicht klar), ist natürlich unhaltbar. Es gibt ja überhaupt keine scharfe Grenze zwischen Volkskunst und höherer Kunst, zwischen Volksmusik und Kunstmusik.

2) Vgl. zu diesen Definitionen meinen Aufsatz: J. Brahms und die Volksmusik. Die Musik, 2. Jahrg., 3. Quart., S. 199 f.

3) Vgl. hierüber meinen Aufsatz: Über das Triviale in der Musik. Die Musik, 5. Jahrg., 1. Quart., S. 393 f.

4) Neckheim, a. a. O., Nr. 143, 150, 170 und 172. Zu 159 bemerkt er nur, daß es auch als steirisch gelte, daß aber sein Grundcharakter kärntnerisch sei.

werden von den Alpenliedern, welche Kohl in Tirol sammelte, soweit seine eigenen Angaben reichen, nur 4 auch in anderen Alpenländern gesungen. Zwei davon, »Juche, frischauf, wens schießen gfreut« und »Uns Diandl is jung« [1]), finden sich schon bei Schottky, waren also in Österreich bekannt. Bei einem anderen Lied, das Kohl mit »Die Pecherbuaben« überschreibt, verweist er auf das steirische »Die Holzknechtsbuaben müssen früh aufstehn« [2]). Eine 4. Melodie endlich kommt nach Kohl auch in Steiermark, Kärnten und Oberösterreich vor. Er meint, sie, sowie ihre Variante [3]), seien wahrscheinlich steirischen Ursprungs, gibt aber leider, wie stets bei derartigen Bemerkungen, seine Gründe nicht an. Sie hat bei jodlerhafter Tonbewegung ausgeprägten Tanzcharakter und beginnt mit dem 2. Schlag des Dreivierteltaktes. Noch ein anderes Lied [4]), das entschieden an den Instrumentaltanz gemahnt und mit der Dominantharmonie beginnt, hält Kohl nicht für ursprünglich tirolerisch, obgleich es in Tirol sehr verbreitet ist, und obgleich er sein anderweitiges Vorkommen nicht nachweist. Dagegen hält er Tirol und spezieller das Zillertal für die Heimat eines Wurzengraberliedes, das schon lange bekannt ist, aber offenbar auch als steirisch gilt [5]). Es will nicht viel bedeuten, daß das von Kohl »Die frischen Tirolerbuaben« überschriebene Lied [6]) auch in Oberbayern gesungen wird oder doch gesungen wurde [7]); denn dieses Lied, welches auch außerhalb des Alpengebietes mit dem Textanfang: »Steh nur auf, steh nur auf, junger Schweizerbua« sehr bekannt ist, dürfte eine kunstmäßige Nachbildung sein, und solche Nachbildungen verbreiten sich naturgemäß viel leichter als echte Volksgesänge. Böhme gibt an, daß dieses Lied schon 1840 gesungen wurde. Nach seiner Ansicht stammt die Melodie aus Tirol [8]). Wenn ich noch erwähne, daß eine andere Melodie in Oberbayern und Steiermark vorkommt [9]), so habe ich alles erschöpft, was mir, ohne mich, wie gesagt, auf eine Spezialuntersuchung einzulassen, von Wanderungen einzelner Alpenlieder innerhalb der Ostalpen bekannt geworden ist.

Dieser mageren Ausbeute gegenüber bedenke man nun die Tatsache, daß zuweilen gleiche oder nahe verwandte Texte in verschiedenen Alpenländern auf durchaus verschiedene Melodien gesungen werden. Der Wanderung einzelner Melodien steht also wohl weniger die Abgeschlossenheit der Gebiete als, wie schon oben angedeutet wurde, der in jedem dieser Gebiete herrschende Melodienreichtum im Wege. Zwei Texte, welche uns schon Schottky überliefert [10]), finden wir mit geringen Abweichungen, aber mit völlig verschiedenen Melodien in Steiermark wieder [11]). Noch interessanter ist ein Fall, in welchem ein Text sogar mit drei Melodien auftritt, nämlich n Oberbayern, Steiermark und Tirol [12]). In Oberbayern beginnt er: »Un

1) Kohl, a. a. O., Nr. 32 und 154, letzteres schon früher erwähnt.
2) Ebenda, Nr. 10.
3) Ebenda, Nr. 45 und 44.
4) Ebenda, Nr. 98.
5) Ebenda, Nr. 8.
6) Ebenda, Nr. 2.
7) Kobell, a. a. O., Nr. 21.
8) Erk-Böhme, Liederhort, 3. Bd., Nr. 1481.
9) Kobell, a. a. O., Nr. 44 und Schlossar, a. a. O., Nr. 14.
10) Schottky, a. a. O., Nr. 30 und 31.
11) Schlossar, a. a. O., Nr. 25 und 26.
12) Kobell, a. a. O., Nr. 1, Schlossar, a. a. O., Nr. 12. Kohl, a. a. O., Nr. 97.

wanns amal schön aapa is«, in Steiermark: »Wanns amal schön apa wird«, und Tirol: Wönns nu amoa schen apa wor«. Bei genauerer Nachforschung ließe sich die Zahl der angeführten Fälle jedenfalls vermehren. Daß übrigens sogar innerhalb eines Gebietes ein Text nicht immer auf nur eine Melodie angewiesen ist, zeigt uns Neckheim, indem er zu einem Text drei verschiedene Melodien mitteilt[1]), deren erste freilich keine Merkmale des Alpen- oder Kärtnerliedes an sich trägt.

Es ist allbekannt, daß im Volksgesang der Alpenbewohner neben Jodler und Alpenlied als nicht weniger charakteristisch die Schnaderhüpfln oder Gstanzln stehen, vierzeilige Gedichte, welche bei bestimmten Anlässen improvisiert und sofort auf bekannte Melodien gesungen werden. Tausende dieser kleinen Gebilde verschwinden ebenso schnell wie sie kamen, aber anderen, und gerade den markantesten, kann es nicht schwer werden, im Gedächtnis des Sängers oder der Hörer zu haften und sich weiter zu verbreiten.

Nach Bau und Rhythmik beruhen die Melodien der Schnaderhüpfln, wie die der Jodler und Alpenlieder, offenbar auf dem Ländler und wurden ursprünglich wohl wirklich zum Tanze gesungen. Sehr treffend bemerkt Grasberger, selbst ein Dichter von Schnaderhüpfln, welche zum Teil ins Volk gedrungen sind: »Tanz und Schnaderhüpfl treffen sich noch und decken einander, sind aber längst auch von einander unabhängig geworden«[2]). Denn nicht nur hat sich »der vornehm und selbständig gewordene Walzer alla Strauß« entwickelt, sondern auch das Schnaderhüpfl weicht gelegentlich von seinem Grundschema ab und gibt damit den Ländlercharakter auf. So besteht eine sehr hübsche tiroler Schnaderhüpflmelodie aus 2 fünftaktigen Perioden[3]), und in einer anderen folgt auf 3 dreitaktige Perioden ein zweitaktiger Schluß[4]). Hier ist die Periodisierung durch das Versmaß veranlaßt (der Text beginnt: »Im Sommer, da wad i durchs Gras«), und wir werden Strolz, welcher dieses Schnaderhüpfl überliefert, gern glauben, daß auf die Melodie nur dieser eine Text gesungen wurde, während er von anderen, dem üblichen Schema folgenden Melodien ausdrücklich hervorhebt, daß sie zu verschiedenen Texten Anwendung fanden[5]).

Vielleicht dachte Grasberger, als er von der teilweisen Loslösung des Schnaderhüpfls vom Tanze sprach, nicht nur an Abweichungen in Bau und Rhythmik, sondern auch an solche in der Melodiebewegung. Diese schließt sich im allgemeinen durchaus an den Jodler oder an das Alpenlied an, und das Gleiche gilt, wie wir noch sehen werden, auch vom Ländler. Sämtliche österreichische Schnaderhüpfl, welche Schottky, und sämtliche steirische, welche Werle mitteilt, stehen dem Jodler sehr nahe. Anders verhält es sich dagegen merkwürdiger Weise in Salzburg. Alle Schnaderhüpfl, welche Süß bringt, sind mit einer einzigen Ausnahme entweder liedhaft im Sinne des allgemein deutschen Volksliedtypus oder tanzmäßig, aber auch dann ohne die melodischen Eigentümlichkeiten des Jodlers oder des Alpenliedes. Ob Schlossar bei seiner ausdrücklichen Angabe, zwischen dem salzburger und dem stei-

1) Neckheim, a. a. O., Nr. 128—130.

2) Hans Grasberger, Nix für unguet, Schnaderhüpfl, 1884, Vorwort, zitiert in: Das deutsche Volkslied, 3. Jahrg., S. 4.

3) Kohl, a. a. O., Nr. 101.

4) Ebenda, Nr. 89.

5) Ebenda, Nr. 66 und 67.

rischen Volksgesang beständen in musikalischer Hinsicht Unterschiede [1]), gerade das Schnaderhüpfl im Auge hatte, oder ob sich, wenn aus Salzburg reicheres Material vorläge, doch auch im Liede und Jodler Unterschiede ergeben würden? Vielleicht hat in Salzburg die Bevölkerung der Ebene an der Bildung der Schnaderhüpfl stärkeren Anteil als die der Berge. In Tirol sind beide Arten der Schnaderhüpflmelodie vertreten, wobei, wie es scheint, die zuerst genannte und zweifellos auch wichtigste Art überwiegt. Aus der Sammlung von Kohl gehören ihr die vier bereits genannten Schnaderhüpfl an, obgleich doch zwei derselben von dem üblichen rhythmischen Schema abweichen, und außerdem noch vier weitere Nummern [2]). Für die 2. Art findet sich ein sehr charakteristisches Beispiel, nämlich eine Melodie, welche sich nur innerhalb einer Quarte bewegt [3]). Aber es ist bezeichnend, daß eine Variante dieser Melodie einen weiter ausgreifenden Schluß bringt. Gerade von der ersten Fassung gibt Kohl an, sie sei auch außerhalb Tirols verbreitet, und ebenso von einem anderen Schnaderhüpfl der 2. Art, das z. B. auch in Kärnten gesungen wird, wo es aber offenbar als Lied gilt [4]). Daß das Schnaderhüpfl, wenn es sich einmal festgesetzt hat, nicht immer streng vom Lied unterschieden werden kann, liegt auf der Hand. Endlich gehört zur 2. Art noch ein Schnaderhüpfl mit dem Textanfang: »A Schwalb macht koan Sommer«. Aber die Melodie hat mit der des außerhalb der Alpen weit verbreiteten Liedes: »Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer« nichts zu tun [5]). Eine Melodie zeigt gleichsam beide Arten vereinigt, indem sie teils stufenweise, teils in Jodlerbewegung verläuft [6]).

Für die Ausbreitung der einzelnen Schnaderhüpflmelodien wird das Gleiche gelten wie für die der Jodler und Alpenlieder. Auch über diesen Punkt müßte einmal eine Spezialuntersuchung angestellt werden.

Wir haben bereits gehört, daß unter der Ackerbau treibenden Bevölkerung der Ostalpen zahlreiche Melodien verbreitet sind, welche durchaus dem allgemein deutschen Volksliedtypus angehören, daß aber diese Melodien keineswegs auf den Bauernstand und auf die Ebenen beschränkt sind. Da sie, wenn auch jedenfalls zum Teil in den Alpenländern entstanden, keine spezifisch älplerischen Züge aufweisen, haben wir sie hier nicht eingehend zu behandeln, sondern müssen uns mit einigen wenigen Bemerkungen begnügen.

Der slavische Einfluß scheint sich in den Bauernliedern stark geltend zu machen. So besteht das salzburgische »Dü Bauernwallfahrt« [7]) aus einer fünftaktigen Periode, welche wiederholt wird und einen Anhang von zwei Takten erhält. In einem tiroler Bauernlied [8]) ist die 2. Periode dreitaktig. Schlüsse auf dem leichten Taktteil trotz der Periodisierung zu vier Takten finden sich in zwei steirischen Bauernliedern [9]), von welchen sich das zweite durch ganz besondere Anmut auszeichnet.

1) Schlossar, a. a. O., Vorwort, S. 24.

2) Kohl, a. a. O., Nr. 47, woraus durch Ausschmückung das Seiseralmlied, Nr. 52, entstand, 86, 119, bereits früher erwähnt, und 134.

3) Ebenda, Nr. 77.

4) Ebenda, Nr. 109, und Neckheim, a. a. O., Nr. 1 und 2.

5) Kohl, a. a. O., Nr. 82. 6) Ebenda, Nr. 80.

7) Süß, a. a. O., Nr. 29.

8) Kohl, a. a. O., Nr. 149.

9) Schlossar, a. a. O., Nr. 32 (eine ganz ähnliche Melodie auch in Salzburg, Süß, a. a. O., Nr. 28) und 34.

Ein anderes steirisches Bauernlied, »Des Bauers Not« [1]), besteht durchweg aus dreitaktigen Perioden. Der Text und die melodische Grundlage dieses Liedes sind auch außerhalb der Alpenländer weit verbreitet. Aber sowohl die fränkische als auch die schlesische Melodie [2]) stehen zu der steirischen im Verhältnis des Keimes zur ausgebildeten Pflanze. Die Verwandtschaft dieser drei Melodien mit derjenigen des bekannten Kinderliedes »Es klappert die Mühle am rauschenden Bach« ist unverkennbar. Ich vermute, daß sie alle nebst ihren zahlreichen Varianten auf den 1. Teil des 1717 aufgezeichneten Großvatertanzes, »Als der Großvater die Großmutter nahm« [3]), zurückgehen. Die durchgeführte Periodisierung zu je drei Takten finde ich nur in dem steirischen Lied, die gleiche Periodisierung des 1. Teiles auch in einem Weihnachtslied aus den Ostalpen [4]). Man wird hier also zunächst Umbildungen unter südslavischem Einfluß annehmen, umsomehr, als die Melodie auch bei den Südslaven verbreitet ist; die von Fleischer in der ersten seiner erwähnten Abhandlungen aus der Sammlung von Kuhacz angeführte Fassung hat sogar eine dreitaktige Periode, welche aber hier den ganzen ersten Teil ausmacht. Da indessen in Franken die 1. Verszeile lautet: »Ich will ja kein Bauer mehr blibleiben«, die Viertaktigkeit der 1. Periode also offenbar nur durch Verlängerung des letzten Wortes erreicht wurde, so scheint auch die fränkische Fassung ursprünglich dreitaktige Perioden besessen zu haben. Hier wäre an eine Einwirkung von Böhmen her zu denken, obgleich eine böhmische, gleichfalls von Fleischer mitgeteilte Fassung, eine das ganze Lied ausfüllende siebentaktige Periode aufweist. Vielleicht wäre es der Mühe wert, einmal die ganze Melodiefamilie einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen.

Daß auch sonst in den Ostalpen Umbildungen anderwärts gesungener Lieder verbreitet sind, läßt sich leicht nachweisen. So z. B. ist ein fränkisches Bergmannslied nach Text und Melodie auch in Steiermark bekannt [5]). Aber hier zeigt die Melodie namentlich im Anfang starke Abweichungen, indem sie die Modulation in die Dominanttonart vermeidet. Daher scheint mir die steirische Fassung die ursprünglichere zu sein. Interessanter und wichtiger sind Umbildungen bei uns allbekannter Lieder. Die Melodie eines steirischen Bauernliedes ist nichts anderes als die Umschreibung von »Muß i denn« [6]). Ein anderes in Steiermark gesungenes Lied, »Die Sonn geht zu und wieder auf«, dessen Text freilich hochdeutsch und auch inhaltlich nicht volkstümlich ist, stimmt in seinem 1. Teil mit »Steh ich in finstrer Mitternacht« überein [7]). Ein tiroler Jägerlied verwertet die Melodie von »Im Wald und auf der Haide« [8]). Von der Melodie des Kinderliedes »Fuchs, du hast die Gans gestohlen«, sind mir nicht weniger als drei verschiedene Umschreibungen begegnet. Zwei davon gehören steirischen Liedern an,

1) Schlossar, a. a. O., Nr. 35.

2) Vgl. Ditfurth, a. a. O., Nr. 376, und Kretzschmar und Zuccalmaglio, Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen, 1838—40, 1. Bd., Nr. 145. Danach stammt die Melodie aus dem Kuhländchen.

3) Erk-Böhme, a. a. O., 2. Bd., Nr. 947.

4) Vgl. H. Abele und A. Hartmann, Weihnachtslieder aus Bayern, Land Salzburg und Tyrol, 1882, Nr. 34.

5) Ditfurth, a. a. O., Nr. 350, und Schlossar, a. a. O., Nr. 40.

6) Werle, a. a. O., Nr. 15 der Bauernlieder.

7) Rosegger und Heuberger, a. a. O., Nr. 9.

8) Kohl, Erste Nachlese, 1900, Nr. 2.

die eine einem Wildschützen-, die andere einem Bauernlied [1]). In letzterem kommt nur der 1. Teil in Betracht, während der 2. in einfachen Terzengängen verläuft. Die 3. Umschreibung ist die Melodie eines Vogelfängerliedes, das aus Österreich und Tirol überliefert ist [2]). Obgleich unser Kinderlied, wie Fleischer in hohem Grade wahrscheinlich gemacht hat [3]), einer weit verzweigten Melodiefamilie angehört, deren Stammbaum bis in die heidnische Zeit der Germanen zurückreichen dürfte (übrigens teilt Fleischer bei dieser Gelegenheit das steirische Wildschützenlied mit), so glaube ich doch nicht, daß die drei erwähnten, in den Alpenländern vorkommenden Melodien eine andere Grundlage haben als gerade dieses Lied; denn ihre Verwandtschaft mit ihm ist eine so nahe, daß jede andere Annahme gezwungen erscheinen würde.

Nicht alpinen Charakters sind auch die wenigen zu balladenartigen Texten aufgezeichneten Melodien. Daß solche Texte selbst in den Ostalpen nur spärlich vertreten sind, wurde schon früher erwähnt. Aus Steiermark haben Rosegger und Heuberger vier Balladen mitgeteilt [4]). Die erste davon, ein alter, früher weit verbreiteter Text, der den gleichen Stoff behandelt wie das Märchen vom Ritter Blaubart [5]), wird oder wurde auch in Tirol gesungen [6]). Falls die Aufzeichner genau das niederschrieben, was sie hörten, haben wir es hier mit einer erstaunlich treuen Überlieferung des Textes zu tun. Aber obwohl auch die Texte der übrigen Balladen alt sind, haben doch alle fünf Melodien durchaus modernes und zwar allgemein deutsch-volkstümliches Gepräge. Jedenfalls sind sie der Ersatz für die in Vergessenheit geratenen alten Melodien. Dagegen hat sich zu dem St. Georgslied, »Es reitet ein Ritter durch alle Land«, in Tirol eine sehr schöne alte Melodie bis in unsere Zeit erhalten. Sie wurde noch zu Anfang der sechziger Jahre bei Bozen gesungen [7]).

III.

Eine ganz besondere Stellung nehmen im gesamten Gebiet der Ostalpen die geistlichen Volkslieder und speziell die Weihnachtslieder ein. Zwar nahm die katholische Kirche den Gemeindegesang und somit das Lied in der Landessprache niemals offiziell in die Liturgie, den eigentlichen Gottesdienst, auf. Aber sie duldete es stets gleichsam als Beiwerk, und zudem boten Prozessionen aller Art, häusliche Andachten usw. reichlich Gelegenheit, auch außerhalb der Kirche geistliche Lieder in der Volkssprache ertönen zu lassen. Sehr wichtig wurden ferner die dramatischen Darstellungen biblischer Begebenheiten, welche sich zwar anfangs des Lateinischen, später aber der Landessprachen bedienten und bekanntlich aus der Kirche auch auf die Bühne verpflanzt wurden. Unter den zur Verfügung stehenden Stoffen mußte den mächtigsten Zauber die Erzählung von der Geburt Christi ausüben, in

---

1) Schlossar, a. a. O., Nr. 25 und 31

2) Schottky, a. a. O., Nr. 26, Kohl, echte tyroler Volkslieder, Nr. 15. Mit Recht bezeichnet Kohl die Melodie als »nicht almerisch«; doch scheint ihm ihr Ursprung entgangen zu sein.

3) O. Fleischer, Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft, a. a. O.

4) Rosegger und Heuberger, a. a. O., Nr. 19 »Es ritt ein Ritter wohl über das Ried«, Nr. 20 »Es war ein armes Dienstmägdelein«, Marienlegende. Nr. 21 »Es war ein zartes Jungfräulein«, Dialog zwischen einer Jungfrau und dem Tod. Nr. 22 Vom erschossenen Soldaten.

5) Vgl. Erk-Böhme, a. a. O., 1. Bd., Nr. 41, 41a usw.

6) Kohl, a. a. O., Nr. 186.

7) Ebenda, Nr. 187.

welcher, wie wohl nirgends sonst, die einfachsten Verhältnisse des menschlichen Lebens in die engsten Beziehungen zur höchsten Göttlichkeit gesetzt erscheinen. Hierin liegt zweifellos der Grund, daß sich, wenigstens in manchen Gegenden, die Pflege gerade des Weihnachtsspieles bis in die Gegenwart erhalten hat. Die einfachste Form des älteren Weihnachtsspieles bestand etwa in einem Wechselgesang zwischen Maria und Josef vor der in der Kirche aufgestellten Krippe, die komplizierteste in einem ausgeführten gesprochenen Drama mit eingelegten Gesängen.

Wir haben keinen Grund, zwischen den in den Weihnachtsspielen vorkommenden Liedern und selbständig auftretenden Weihnachtsliedern prinzipiell zu unterscheiden; denn jene wurden zweifellos in der Regel, wenn nicht dem Text, so doch der Melodie nach dem vorhandenen Liederschatz entnommen. Heute sind Weihnachtsspiel und -lied hauptsächlich noch in der bayrisch-österreichischen Bevölkerung lebendig, wozu einerseits die Freude des Süddeutschen an dramatischen Darstellungen überhaupt, andererseits der Umstand, daß sich gerade die Alpenbewohner als Hirten von der Geburtsgeschichte besonders angezogen fühlen mußten, wesentlich beigetragen haben mag. Es ist charakteristisch, daß diese Weihnachtslieder ihrer großen Mehrzahl nach Dialektdichtungen sind. Daneben findet man auch schriftdeutsche Texte und solche, welche Schriftdeutsch und Mundart vermischen. Die ältesten uns bekannten Texte im Dialekt wurden 1740 aufgezeichnet [1]). Der Geist der Dichtungen läßt sich nicht treffender charakterisieren als mit folgenden Worten Karl Weinholds:

»Ihm (dem Weihnachtslied) wesentlich ist die naive Hingabe an das Ereignis der Geburt Christi, die unmittelbare Teilnahme daran und der demütig vertrauliche Gang zu der Krippe. Das Episch-Dramatische überwiegt; die Verkündigung an die Hirten und ihre Anbetung bilden den Mittelpunkt, und die heilige Vergangenheit wird zur unmittelbarsten Gegenwart. Das Volk sieht sich selbst in jenen Hirten der heiligen Nacht, und die Kinder begrüßen in dem Heiland ein Kind. Vertraulicher Ton, selbst ein Scherz, vermählt sich der Andacht, ohne daß eine unstatthafte Verbindung entstünde; die Göttlichkeit wird nicht durch kindliche Lust beeinträchtigt« [2]).

Weihnachtslieder mit Melodien haben Schottky, Süß, Rosegger, Schlossar und Andere mitgeteilt. Bei weitem am wichtigsten aber sind die beiden großen Sammlungen von A. Hartmann, von welchen die eine Volksschauspiele aus Bayern und Österreich [3]), die andere, oben bereits erwähnte, Weihnachtslieder aus Bayern, Tirol und Land Salzburg enthält. In musikalischer Hinsicht weisen die Lieder die bunteste Mannigfaltigkeit auf, was uns aber, wie aus dem über die Texte Gesagten hervorgeht, nicht abhalten darf, sie als eine einheitliche, für den Volksgesang der Alpenbewohner charakteristische Gruppe zu betrachten, wenn auch die spezifisch alpinen Züge in den Melodien nicht allzu stark hervortreten.

Manche der von Hartmann aufgenommenen Lieder wurden noch bis rund 1830 in der Kirche gesungen. Man darf sich aber durchaus nicht vorstellen, sie seien feierlichen Charakters. Es gibt ja überhaupt keinen prinzipiellen

1) Vgl. H. Abele und A. Hartmann, a. a. O., Einltg., S. 17.

2) Karl Weinhold, Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, 1853, S. 393.

3) A. Hartmann, Volksschauspiele aus Bayern und Österreich, 1878.

Unterschied zwischen weltlicher und religiöser Musik. Vielmehr bestimmte stets nur der jeweilig herrschende Geschmack, was in der Kirche zulässig sei und was nicht, und daß dieser Geschmack unter den süddeutschen Katholiken, namentlich auf dem Lande, kein guter war und zum Teil auch heute noch viel zu wünschen übrig läßt, haben diejenigen, welche seit etwa 40 Jahren um die Reform der katholischen Kirchenmusik bemüht sind, oft genug betont. So ist es nicht zu verwundern, daß wir unter jenen Liedern neben hübschen Melodien, die aber unser heutiger Geschmack gleichfalls aus der Kirche ausschließen würde[1]), sogar Triviales antreffen[2]).

Wenn wir nun versuchen, die in den Melodien der Weihnachtslieder zutagetretenden, höchst verschiedenartigen Elemente und Stilarten aufzufinden, so ist dabei stets im Auge zu behalten, daß leider bisher eine Spezialuntersuchung über diesen wichtigen Gegenstand fehlt, daß wir also mit unseren Bemerkungen nur die Oberfläche streifen, nicht aber tiefer eindringen können.

Einen sicheren Anhaltspunkt, wie weit die lebendige Überlieferung zurückreichen kann, bietet uns ein Weihnachtsspiel aus dem bayrischen Wald, das wir nicht zögern, in diesem Zusammenhang anzuführen, da die Bevölkerung des bayrischen Waldes durchaus dem bajuvarischen Stamme angehört, und da sich das Spiel innerlich in nichts von den Weihnachtsspielen der Alpenbewohner unterscheidet. Es enthält Text und Melodie des Liedes »Josef, lieber Josef mein, hilf mir wiegen mein Kindelein«, welches im 16. Jahrh. weit verbreitet war und z. B. von Nikolaus Zang (Zanchius) für Chor bearbeitet wurde[3]). Diese Tatsache berechtigt uns, aus inneren Gründen auch andere Melodien dem 16. Jahrh. zuzuweisen oder selbst einer noch früheren Zeit; denn die im 16. Jahrh. durch den eben erfundenen Notendruck weit verbreiteten Volkslieder sind ja zweifellos zum größten Teil früher entstanden. Als sehr alt erweisen sich vor allem zwei Dreikönigslieder (mit Recht werden die Dreikönigslieder den Weihnachtsliedern beigezählt). Sie sind die einzigen mir bekannt gewordenen Weihnachtslieder, welche in der Molltonart stehen. Das erste verläuft rezitativisch und ohne Takteinteilung. Am Schluß fällt der Chor ein, offenbar unisono[4]). Von dem zweiten, das die Gestalt eines eigentlichen Liedes hat, besaß Schmeller, der Verfasser des bekannten bayrischen Wörterbuches, eine Niederschrift, in welcher die Melodie in Dur steht. Aber ein Vergleich der beiden Fassungen zeigt sofort, daß dies nicht das Ursprüngliche war, sondern eine wesentliche Verschlechterung der an sich sehr hübschen Melodie bedeutet, und ebenso sind die Abweichungen im 2. Teil zu beurteilen[5]). In einem anderen Liede deuten schnörkelhafte Figuren, Fermaten und Wiederholungen auf hohes Alter hin[3]), und ähnlich in dem Liede »Ihr Hirten, erwacht« eigentümliche Bindungen und schlechte Deklamation[7]).

Außer dieser sehr hübschen Melodie ist zu dem gleichem Text noch eine

1) Vgl. z. B. Hartmann, Weihnachtslieder, Nr. 97.

2) Ebenda, Nr. 5 und 6.

3) Hartmann, Volksschauspiele, Nr. 76. Bekanntlich wurde diese Melodie, welche durch Neudrucke wieder zugänglich geworden war und in ihrer schlichten Lieblichkeit einen immer neuen Reiz ausübt, zuerst von J. Brahms in einem geistlichen Wiegenlied mit Klavier und Bratsche, Op. 92, und später von Ph. Wolfrum in seinem Weihnachtsmysterium verwertet.

4) Hartmann, Weihnachtslieder, Nr. 147 a und b.

5) Ebenda, Nr. 154 und 155.

6) Ebenda, Nr. 33.

7) Ebenda, Nr. 165 und Variante, 166.

andere, modern gehaltene bekannt, welcher aber die liturgische Intonation des »Gloria« vorangeht, d. h. der Anfang des Lobgesanges der Engel, »*Gloria in excelsis deo*«, wird genau in der Tonfolge gesungen, in welcher ihn der Priester in der Kirche beim Hochamt anstimmt[1]). Auf Zusammenhang mit dem gregorianischen Gesang weist auch die rezitativische Gestaltung des ersten Dreikönigsliedes und vielleicht das vorhin erwähnte Figurenwerk einer anderen Nummer hin. So dürfte die Vermutung wohl nicht zu gewagt erscheinen, daß eine andere Melodie[2]) geradezu aus einer gregorianischen Tonweise hervorgegangen ist, ein Umbildungsprozeß, welchem ja mehr als ein Volkslied seine Entstehung verdankt. Es ist noch deutlich zu erkennen, wie sich die Melodie gleichsam um einen Ton, den *tonus currens* der Psalmodie, herumbewegt. Vielleicht deutet der Umstand, daß am Schluß der Abschnitte Taktwechsel stattfindet, indem jedesmal der Dreiviertel- in den Zweivierteltakt übergeht, übrigens mit sehr guter Wirkung, darauf hin, daß in der Melodie ursprünglich, wie im gregorianischen Gesang, keine Gliederung nach Takten herrschte.
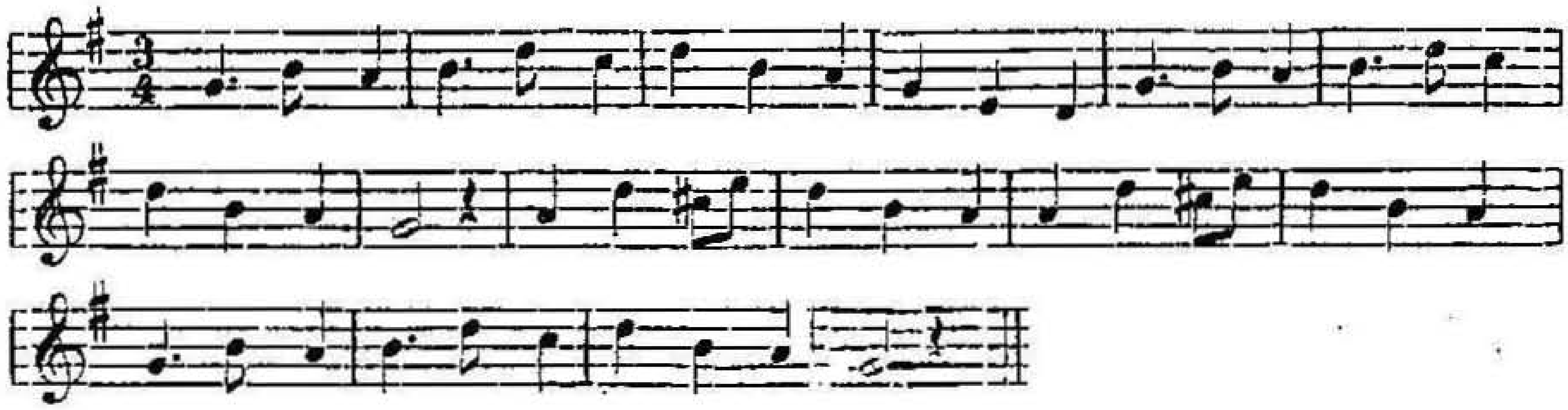
Nicht nur gewisse in den Weihnachtsliedern anzutreffende Tonfolgen, sondern auch einzelne formelle Züge der Melodiebildung scheinen auf die Praxis des 16. Jahrh. zurückzugehen. Wenn in einem österreichischen Weihnachtslied der Echoeffekt zur Anwendung gelangt, so beweist das zwar nicht, daß die Melodie aus dem 16. Jahrh. stammt; im Gegenteil ist anzunehmen, daß sie viel jüngeren Datums ist[3]). Aber wir wissen, daß in der älteren Tonkunst, also etwa in der Zeit von 1500 bis 1750, das Echo sowohl in der Instrumental- als auch in der Vokalmusik eine höchst wichtige Rolle spielte. Daß es auch in die Kirche Eingang fand, beweist z. B. die Echoarie in J. S. Bach's Weihnachtsoratorium. Naturgemäß mußte gerade die Weihnachtserzählung mit ihrem ausgeprägt pastoralen Charakter besondere Veranlassung zur Verwendung des Echo bieten.

Ein anderer Nachklang aus alter Zeit dürfte in dem Zusammenschluß einer geradtaktigen und einer ungeradtaktigen Melodie zu einem Ganzen zu erkennen sein[4]). In der Lauten- und Klaviermusik des 16. Jahrh., aber zweifellos auch in der volkstümlichen Instrumentalmusik, wie sie die »Pfeifer« (Bläser) pflegten, war es sehr beliebt, auf einen Tanz in gerader einen solchen in ungerader Taktart folgen zu lassen, den man in Deutschland Nachtanz, Hupfauf oder Proporz nannte. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß die betreffenden Weihnachtslieder und ebenso das früher erwähnte Alpenlied mit Jodler diese Anordnung zum Vorbild haben. Häufig war im 16. Jahrh. der 2. Tanz eine Variation des 1., und selbst diese Eigentümlichkeit kehrt in einem Weihnachtslied wieder[5]). Daß in allen Fällen mit dem Wechsel der Taktart auch ein Wechsel des Versmaßes verbunden ist, tut der Wahrscheinlichkeit unserer Vermutung keinen Abbruch; denn, wie bereits früher gesagt wurde, war in älterer Zeit das Tanzlied sehr verbreitet, und hier sind naturgemäß Text und Melodie genau in gleicher Weise durch die Rhythmik des Tanzes bestimmt. Außerdem aber kann eine einmal vorhandene Melodie sehr leicht eine bestimmte Form des Textes hervorrufen, was ja immer geschieht, wenn einer Melodie Worte untergelegt werden. Vielleicht wäre also auch das früher erwähnte steirische Jägerlied mit

1) Ebenda, Nr. 167. 2) Ebenda, Nr. 136.
3) Schottky, a. a. O., Nr. 15.
4) Hartmann, Weihnachtslieder, Nr. 12, 21, 28. 5) Nr. 28.

seinem Wechsel des Versmaßes und der Taktart in diesem Zusammenhange heranzuziehen.

Eines der in Rede stehenden Weihnachtslieder[1]) zeigt in seinem geradtaktigen Teil noch eine besondere Eigentümlichkeit. Derselbe gehört nämlich zu denjenigen Melodien, welche ich vorläufig als Schalmeimelodien bezeichnen möchte, und welche auch sonst gelegentlich unter den Weihnachtsliedern vorkommen[2]). Allen Schalmeimelodien liegen jene Tonfolgen zugrunde, durch welche nun schon seit 300 Jahren die Kunstmusik den Hirtenstand und das Hirtenleben zu charakterisieren oder überhaupt pastorale Stimmungen zu erzeugen sucht, und welche zweifellos von den Hirten auf ihren einfachen Instrumenten hervorgebracht wurden und wohl auch heute noch hie und da hervorgebracht werden. Da Schalmeimelodien in den Ostalpen, wenn man deren gesamte Volksmusik in Betracht zieht, nur sehr selten auftreten, in der Schweiz dagegen eine wichtige Rolle spielen, so werden wir auf die zur Erklärung ihrer Entstehung aufgestellten Hypothesen, sowie auf ihre nähere Beschaffenheit erst bei Besprechung der schweizerischen Volksmusik eingehen, und wollen hier nur beibringen, was erforderlich ist, um die Gruppe der Weihnachtslieder, welche Schalmeimelodien aufweisen, gesondert heraustreten zu lassen. Das wesentlichste Merkmal der Schalmeimelodie ist, daß sie sich entweder ganz oder in jedem ihrer Abschnitte über einer einzigen Grundharmonie bewegt. Ausgangs- und Endpunkte dieser Bewegung bilden die Bestandteile des Durdreiklanges; aber Zwischentöne sind keineswegs ausgeschlossen. Es ist klar, daß solche Melodien, wenn sie begleitet sein sollen, entweder durchweg oder in ihren einzelnen Abschnitten nur einen liegenden Baß erfordern, zu welchem die Quinte hinzutreten kann, daß daher die Mehrstimmigkeit des Dudelsackes und anderer Instrumente der Volksmusik, welche eben diese Art der Begleitung ermöglichen, die einzige ist, welche der Natur dieser Melodien entspricht. Es ist wichtig, das im Auge zu behalten; denn man mißversteht die Melodien, wenn man sie in Gedanken oder in Wirklichkeit irgendwie reicher harmonisiert, und diesem Mißverständnis sind schon viele Schalmeimelodien von eigenartiger Schönheit, namentlich schottische, zum Opfer gefallen. Die nachstehende Melodie eines Weihnachtsliedes wird das Gesagte veranschaulichen[3]):
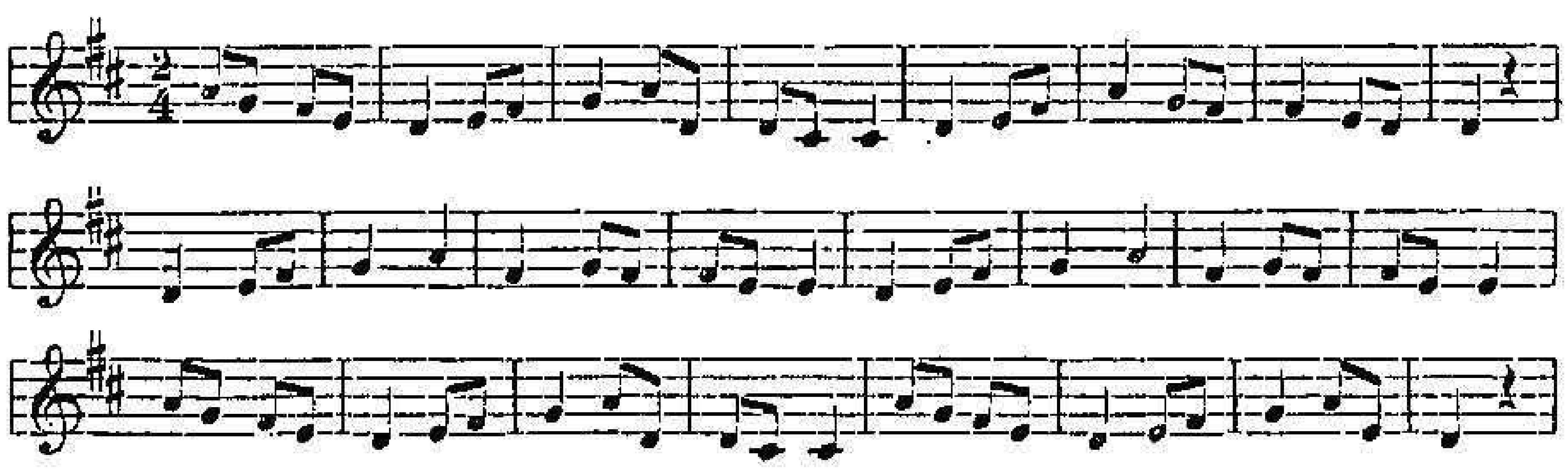


Daß hier den 1. Teil die Tonika-, den 2. bis zur Rückkehr in den Anfang die Dominantharmonie beherrscht, ist ohne weiteres klar.

Man wird die Plötzlichkeit dieser Rückkehr, also die Plötzlichkeit der Wendung von der Dominant- zur Tonikatonart bemerkt haben. Es ist weniger eine Modulation als eine einfache Rückung. Dies deutet darauf

1) Nr. 12.
2) Hartmann, Weihnachtslieder, Nr. 39, 93, 121. 3) Nr. 93.

hin, daß die vier Takte des 2. Teiles nicht so sehr in der Dominanttonart stehend als vielmehr als einfacher Fortgang aufgefaßt werden, der dadurch ermöglicht ist, daß das Cis als zur Tonika der Tonart gehörig empfunden wird. Die Erhöhung der 4. Stufe in Dur ist nämlich gerade in Schalmeimelodien nicht selten anzutreffen, findet sich aber auch sonst in der Volksmusik. Doch auch auf diese interessante Erscheinung gehen wir erst später ein, da sie in den Ostalpen nur ganz vereinzelt auftritt [1]), ebenso wie die verwandte Erscheinung der Verwendung der kleinen statt der großen Septime in Dur [2]).

Während sich das Alter der Schalmeimelodien kaum bestimmen lassen dürfte, werden wir eine andere kleine Gruppe von Liedern etwa in die 1. Hälfte des 18. Jahrh. zu setzen haben. Sie geben sich sofort als zur Kunstmusik gehörig zu erkennen, was nicht zu verwundern ist, da zweifellos gerade die religiösen Lieder nach Text und Melodie zum großen Teil von Geistlichen oder Lehrern herrühren, also von Männern, welche eine gewisse musikalische Erziehung genossen hatten. Die Melodien tragen sämtlich in höherem oder geringerem Grade jene Steifheit und Künstlichkeit an sich, wie sie den Liedern oder, wie man damals sagte, »Oden« eigen war, bevor I. A. Hiller und I. A. P. Schulz einen natürlichen und einfachen Liedstil gefunden und eingebürgert hatten, der sich als wahrhaft künstlerisch und fruchtbar erwies. Ich lasse sogleich ein Beispiel folgen, welches mir als das beste dieser Art erscheint. Es findet sich in dem bereits erwähnten Weihnachtsspiel aus dem bayrischen Wald, in welchem offenbar Lieder aus sehr verschiedenen Zeiten vereinigt sind. Der Text beginnt: »Weinet, weinet, o ihr Sünder«. Die Melodie lautet [3]):
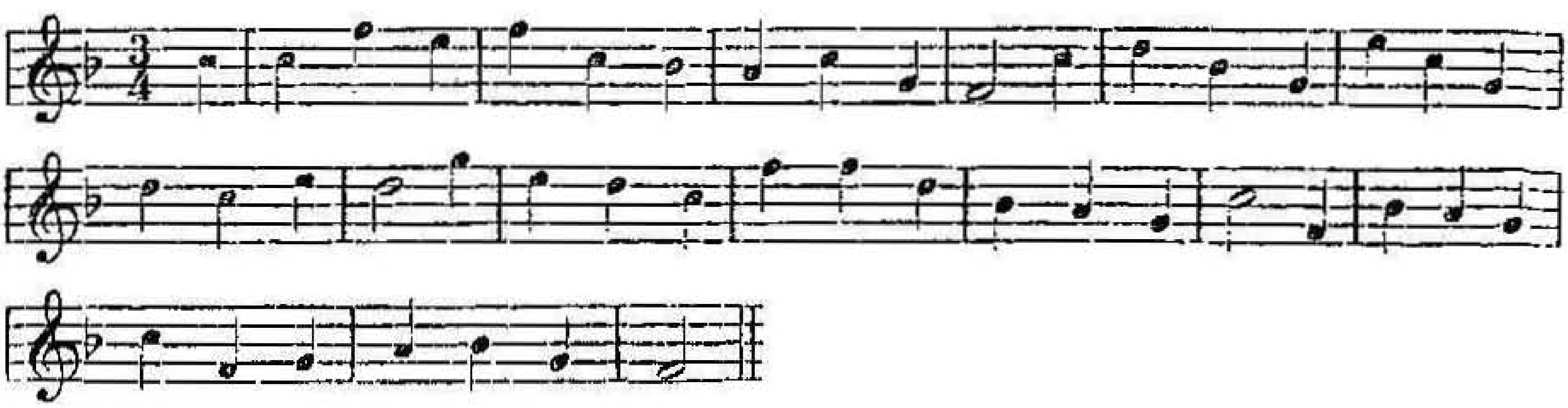


Schriftdeutscher Text findet sich außer in diesem Liede noch zweimal [4]), das zweite Mal mit eingestreuten Dialektworten. Dieser Text liegt in einer Handschrift des 18. Jahrh. vor. Unsere Annahme, die Entstehungszeit und die Art dieser Lieder betreffend wird also auch durch äußere Wahrscheinlichkeitsgründe unterstützt. Vielleicht gehört auch ein Weihnachtsgesang, der aus einem schriftdeutschen Rezitativ und einer »Aria« im Dialekt besteht, deren Melodie aber keine besonderen Züge aufweist, dieser Gruppe an [5]).

1) Vgl. unter den weltlichen Liedern Rosegger und Heuberger, a. a. O., Nr. 5, unter den Weihnachtsliedern Schottky, a. a. O., Nr. 14. In einem anderen Weihnachtslied, Schlossar, a. a. O., Nr. 4, wird die Modulation in die Dominanttonart in ganz ähnlicher Weise bewerkstelligt wie die umgekehrte Modulation in dem im Text angeführten Beispiel. 2) Hartmann, Weihnachtslieder, Nr. 83.

3) Hartmann, Volksschauspiele, Nr. 77. Vgl. ferner Hartmann, Weihnachtslieder, Nr. 14, 38, 48—52. 4) Nr. 14 und 38. 5) Schlossar, a. a. O., Nr. 8.

Die große Masse der Weihnachtslieder hat Melodien von modernem Zuschnitt, d. h. solche, welche etwa seit Beginn des 18. Jahrh. entstanden sein oder doch ihre jetzige Gestalt angenommen haben mögen, deren Alter sich aber nach inneren Gründen nicht genauer feststellen läßt. Sie gehören im wesentlichen dem Typus des modernen deutschen Volksliedes an, verraten aber nicht selten eine nahe Berührung mit der eigentlichen Kunstmusik. Eine Unterabteilung dieser großen Gruppe bilden diejenigen Melodien, welche mir, von den Schalmeiweisen abgesehen, als die spezifischen Weihnachtsmelodien erscheinen, als wirklich dem Charakter des Festes und der Texte angepaßt. Sie haben einen weiten, d. h. sich mindestens über eine Oktave erstreckenden Umfang und lieben, obgleich stufenweise Fortbewegung und damit häufiger Wechsel der imanenten Harmonie ihre Grundlagen bilden, doch das Durchschreiten von Dreiklängen oder auch des Dominantseptimenakkordes[1]. Oft bringen sie zudem gewisse Quarten- und Quintenschritte, welche dem deutschen Volkslied sonst nicht geläufig sind. Während nämlich hier diese Schritte fast ausnahmslos von der Tonika zur Ober- oder Unterdominante und zurück führen, treten sie in den Weihnachtsmelodien auch zwischen der 2. und 5. oder der 2. und 6. Stufe auf und verleihen ihnen hierdurch eine ganz besondere Weichheit. Nimmt man hinzu, daß auch die gewöhnlichen Quarten- und Quintenschritte innerhalb der Abschnitte häufig sind, bedenkt man ferner, wie hell die Durchschreitung von Akkorden und vorzugsweise von Durdreiklängen eine Melodie färbt, und zieht man endlich die ruhig wiegende Bewegung in Betracht, welche durch den dreiteiligen Takt bei mäßigem Tempo und übersichtlicher Periodisierung gegeben ist, so wird der eigenartige Charakter der Weihnachtsmelodien einigermaßen erklärt sein. Das nachstehende Beispiel, an welchem sich alles Gesagte beobachten läßt, ist außerdem noch durch die altertümliche Schlußwendung des 1. Teiles bemerkenswert. Die natürlichste Harmonisierung der Melodie ergibt nämlich eine Kadenzierung von *F*-dur nach *D*-moll, aber ohne Erhöhung der 7. Stufe. Wir haben es also in Wahrheit nicht mit *D*-moll, sondern mit der sogenannten natürlichen Molltonart oder, in der Ausdrucksweise des 16. Jahrh. gesprochen, mit dem 9. Kirchenton oder der äolischen Tonart, nach *D* transponiert, zu tun. Die Melodie lautet[2]:



Wir betrachten nun die gesamte Gruppe der modern-volkstümlichen Weihnachtslieder in bezug auf Einzelheiten etwas näher. Modulationen sind etwas häufiger und mannigfaltiger als im gewöhnlichen deutschen Volks-

1) Vgl. Hartmann, Weihnachtslieder, Nr. 72.

2) Ebenda, Nr. 78. Zu der gleichen Gattung gehören ferner: Ebenda, Nr. 121, Hartmann, Volksschauspiele, Nr. 51 und 61, Rosegger und Heuberger, a. a. O., Nr. 25.

lied oder in den Alpenmelodien, was zweifellos eine stärkere Einwirkung der eigentlichen Kunstmusik bekundet. Wir sahen bereits, daß manche Texte in Gesprächsform abgefaßt sind. In solchen Fällen wird zuweilen jedem der Redenden eine selbständige Melodie und eine besondere Tonart zugeteilt. So bittet einmal Maria in einem einfachen Gesang um Einlaß in die Herberge und wird von dem Wirt in einer lebhafteren, in der Dominanttonart stehenden Melodie abgewiesen[1]). In einem Gespräch zwischen einem Hirten und einem Engel steht dessen Melodie gleichfalls in der Dominante[2]). Dabei ist die Wiederkehr der 1. Melodie durchaus nicht erforderlich, sondern die Lieder schließen in der neuen Tonart. Vermutlich war man durch die Weihnachtsspiele hieran gewöhnt worden, in welchen bei dem häufigen Wechsel zwischen Gesang und Rede das Fehlen eines völligen Abschlusses zuweilen wohl nicht störte, manchmal vielleicht sogar wünschenswert war, schließt doch z. B. ein bereits erwähnter Gesang der Maria im Weihnachtsspiel aus dem bayrischen Wald tatsächlich in der Dominanttonart ab. Mir ist ein Fall begegnet, in welchem auch ein nicht dialogisierter Text auf 2 Melodien in verschiedenen Tonarten verteilt ist. Hier steht die zweite in der Unterdominante; die erste, welche gleichfalls nicht wiederkehrt, erinnert übrigens stark an die Alpenmelodien[3]).

Mit dem Verfahren, 2 Melodien in verschiedenen Tonarten nebeneinander zu stellen, ist dasjenige nahe verwandt, den 2. Teil einer Melodie in einer neuen Tonart beginnen zu lassen, obgleich der 1. in der Haupttonart geschlossen hat, welche dann am Schlusse des Ganzen wiederkehrt. Diese gleichsam springende Modulation kann sowohl in die Ober- als auch in die Unterdominanttonart geschehen[4]). Daß auch wirkliche Übergänge in diese Tonarten vorkommen, bedarf kaum der Erwähnung[5]). Sehr auffallend ist dagegen eine schöne Modulation von *B*dur nach *D*moll[6]).

Was die Rythmik in unserer Liedergruppe betrifft, so tritt hier die Einwirkung der Texte deutlicher hervor als in den Alpenliedern, weil mannigfaltigere Versmaße zur Anwendung gelangen. Dies erklärt sich offenbar daraus, daß auch die Dichter der Weihnachtslieder infolge ihrer Erziehung und Stellung vielfach mit den höheren Kunstformen in Berührung gekommen waren. Das Versmaß hat zu sehr verschiedenen Abweichungen von der normalen Periodisierung zu 2,4 oder 8 Takten geführt. Einmal veranlaßt es für eine ganze Melodie siebentaktige, ein anderes Mal für den 1. Teil drei-, für den 2. viertaktige Perioden[7]). Nicht selten sind in einem Gedicht nur einzelne Zeilen unregelmäßig, d. h. anders als die übrigen. Dann bildet entweder ein Versmaß mit einer geraden oder ein solches mit einer ungeraden Zahl von Betonungen die Grundlage, die Regel für das betreffende Gedicht, oder beide halten sich die Wage. In einem Text hat die 1. Verszeile 3 Hebungen, jede folgende aber 4. Demgemäß ist in der Melodie nur die 1. Periode dreitaktig[8]). In einem anderen Lied ist nur die letzte, in einem

1) Hartmann, Weihnachtslieder, Nr. 53.

2) Ebenda, Nr. 153.

3) Hartmann, Volksschauspiele, Nr. 61 und Hartmann, Weihnachtslieder Nr. 15.

4) Vgl. für den 1. Fall, ebenda, Nr. 32, für den 2. Nr. 24.

5) Ebenda, Nr. 4, 64, 152.

6) Ebenda, Nr. 84.

7) Ebenda, Nr. 13 und 113.

8) Ebenda, Nr. 2.

dritten nur die vorletzte Periode viertaktig, während in beiden Fällen die vorangehenden Perioden aus je 3 Takten bestehen[1]). Einmal folgt auf einen viertaktigen 1. Teil eine Periode von 3 und eine von anderthalb Takten[2]). In einem anderen Lied ist das Gleichgewicht in der Herrschaft der geraden und der ungeraden Zahl dadurch hergestellt, daß 2 viertaktige Perioden von 2 dreitaktigen eingeschlossen werden[3]). Hier gewinnt man den Eindruck, daß die Melodie ihre große Leichtigkeit geradezu dem Bau und der Anordnung der Verszeilen zu verdanken hat.

Daß jedoch die metrische Beschaffenheit der Texte die Gestaltung der Melodie in der Tat nur beeinflußt, nicht aber bedingt, läßt sich sehr anschaulich an einem Liede beobachten, dessen Melodie uns Hartmann in 3 Lesarten mitteilt[4]). Es handelt sich um eine vierzeilige Strophe, deren beide erste Zeilen ungezwungen je eine viertaktige Periode ergeben, während sich die beiden letzten Zeilen dieser Periodisierung widersetzen, aber im Bau einander gleichen. Dieser Gleichheit wird in der Komposition Rechnung getragen, indem beide Zeilen die gleiche Tonfolge erhalten, nur mit verändertem Schluß. In der 1. Lesart nun sind diese beiden Perioden fünftaktig, in der 2. dreitaktig, und die 3. hilft sich durch den Übergang aus der ungeraden in die gerade Taktart. Bei weitem am fließendsten erscheint mir die 2. Fassung; doch ist das hier Nebensache. Was gezeigt werden sollte, war, wie die gleiche Textgestaltung zu sehr verschiedenen rythmischen Gestaltungen der Melodie führen kann.
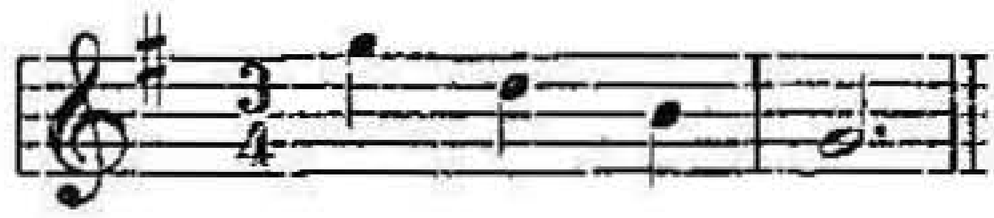
Auch der uns bereits bekannte Abschluß auf dem leichten Taktteil kann durch den Versbau veranlaßt sein. Er hat selbstverständlich seine natürliche Stelle da, wo eine Verszeile weiblich endigt[5]).

Wir haben bisher stillschweigend vorausgesetzt, daß die Melodie zu dem mit ihr überlieferten oder doch zu einem ebenso gebauten Text erfunden wurde, nicht aber umgekehrt der Text zu der Melodie. Daß auch dies möglich ist, wurde bereits gesagt. Ob unsere Voraussetzung zutrifft oder nicht, kann also, streng genommen, wenn überhaupt, so nur von Fall zu Fall durch Nachforschungen über die Entstehungsgeschichte des betreffenden Liedes entschieden werden. Wo es sich aber, wie in allen angeführten Beispielen, nicht um ausgesprochene Tanz- oder Instrumentalmelodien handelt, ist es natürlich am wahrscheinlichsten, daß die Weise zum Gedicht hinzutrat. Ebenso wird es sich aber auch da verhalten, wo eine Melodie, welche nicht ausgesprochenen Tanz- oder Instrumentalcharakter besitzt, von dem üblichen rhythmischen Schema abweicht, ohne durch den Text dazu veranlaßt zu sein. Hier war eben die rein musikalische Phantasie maßgebend, welche ja auch bei der Komposition eines Textes hinsichtlich der rhythmischen Gestaltung noch genug freien Spielraum behält.

Die rein musikalischen Besonderheiten scheinen nicht so häufig zu sein, wie in den Alpenmelodien, was wieder auf nähere Beziehungen der in Rede stehenden Liedergruppe zur Kunstmusik hindeuten dürfte; denn die Werke der Kunstmusik, welche den Komponisten von Weihnachtsliedern bekannt wurden, waren in ihren Melodien — und nur diese kommen in Betracht — zweifellos rhythmisch regelmäßiger als die Volksmusik der Alpenbewohner. Sehr selten ist die Periodenbildung mit ungeraden Taktzahlen. In einem

1) Ebenda, Nr. 27 und 47.
2) Ebenda, Nr. 44.
3) Ebenda, Nr. 85.
4) Ebenda, Nr. 58—60.
5) Ebenda, Nr. 16.

Falle aber zeigt sie sich in besonders interessanter Weise, indem nämlich der Zweivierteltakt und die Periodisierung zu 3 Takten in der Mitte des Liedes vom Dreivierteltakt und der Periodisierung mit geraden Taktzahlen unterbrochen wird[1]). Überhaupt spielt unter den Unregelmäßigkeiten der Taktwechsel verhältnismäßig die wichtigste Rolle. Ein ziemlich ausgedehntes Lied[2]) beginnt:



und verläuft dann im Zweivierteltakt. Hier hat also der Anfang deutlich den Charakter einer Vorbereitung. Umgekehrt sind ein anderes Mal einer Melodie in gerader Taktart 4 Dreivierteltakte angehängt[3]). Dies ist insofern durch den Text veranlaßt, als der eine der vorher redend eingeführten Hirten gleichsam den Epilog spricht. Aber das Versmaß erfährt dabei keine Änderung. Von dem Taktwechsel im Anhang ist ein anderer Fall wohl zu unterscheiden, in welchem die Liedmelodie selbst vom Zweiviertel- in den Dreivierteltakt übergeht[4]), und beide Fälle haben wieder mit der Zusammenstellung zweier Melodien in verschiedenen Taktarten nichts zu tun.

Da nicht nur die Periodenbildung mit ungeraden Taktzahlen, sondern auch der rein musikalisch herbeigeführte Abschluß auf dem leichten Taktteil sehr selten vorkommt[5]), so scheint der slavische Einfluß nur sehr gering gewesen zu sein; denn daß auch die Texte, welche zu jenen Abweichungen führen konnten, unter slavischer Einwirkung stünden, möchte ich nicht behaupten. Freilich müßte diese Frage, sowie überhaupt die Frage nach der Entstehung der metrischen Eigentümlichkeiten der Alpen- und Weihnachtslieder einmal genau untersucht werden; denn bis jetzt haben wir die Vorstellung, daß die deutsch-volkstümlichen Versmaße auf der Zweiteilung und ihren Kombinationen beruhen.

Da die Melodien der Weihnachtslieder nicht einem einheitlichen Typus angehören, sondern von den verschiedensten Seiten her zusammengetragen wurden, so ist es nicht zu verwundern, daß manche von ihnen durch Umbildung außerhalb der Alpenländer verbreiteter Weisen entstanden sind. Eine Umbildung des Liedes »Es klappert die Mühle« wurde schon früher angeführt. Während hier, wie wir damals sahen, der 1. Teil dreitaktige Perioden aufweist, verläuft ein anderes Lied, dem die gleiche Melodie zugrunde liegt, in der wohl ursprünglichen Periodisierung mit geraden Taktzahlen[6]). 3 weitere Melodien, welche aber zueinander im Verhältnis von Lesarten stehen, gehören einer anderen sehr ausgebreiteten Familie an, welche gewissermaßen in 2 große Stämme zerfällt, je nachdem die zwei- oder die dreiteilige Taktart zur Anwendung gelangt. Der 1. Stamm ist, für jedermann verständlich, durch das Wiegenlied, »Schlaf, Kindchen, schlaf«, der 2. durch das Kinderlied »Winter, ade« gekennzeichnet. Diesem Liede stehen unsere 3 Melodien in Rhythmus, Bau und Tonfolge sehr nahe[7]), am wenigsten die erste, da

1) Ebenda, Nr. 1.
2) Ebenda, Nr. 67.
3) Ebenda, Nr. 66.
4) Ebenda, Nr. 132.
5) Ebenda, Nr. 10.
6) Ebenda, Nr. 39.

7) Ebenda, Nr. 129—131. Wie zu erwarten, ist diese Melodiefamilie auch unter den weltlichen, in den Ostalpen gesungenen Liedern vertreten: vgl. Schottky, a. a. O., Nr. 2, das Wiegenlied selbst, fast wie bei uns gesungen, und Kohl, a. a. O., Nr. 156 »Fein, fein beieinander bleiben«, im ungeraden Takt. Der 1. Teil besteht

ihre 2. Periode in die Dominante moduliert. Auch die Melodie des Kinderliedes »Alle Vögel sind schon da« begegnet uns in den Weihnachtsliedern und zwar wieder in 3 Lesarten [1]). Die erste stimmt bis auf einige Abweichungen im 2. Teil mit dem Liede überein. Sehr interessant ist die 2., indem sie den Anfang der Melodie in der Umkehrung bringt, also die Durchschreitung des Durdreiklanges von oben nach unten statt von unten nach oben. Endlich stoßen wir auch wieder auf die Melodie des »Schweizer Bua« [2]). Aber sie erscheint hier in durchaus jodlerhafter Ausschmückung.

Dies führt uns auf die Tatsache, daß das Weihnachtslied auch sonst gelegentlich die eigentliche alpine Melodik nicht verschmäht. Einen wirklichen Jodler freilich finde ich nur ein einziges Mal, nämlich am Schluß eines Liedes aus dem Igler Weihnachtsspiel [3]). Jodlerhafte Melodien dagegen sind nicht selten [4]), und überhaupt ist das Alpenlied in seinen verschiedenen Abstufungen vertreten. Neben Melodien, welche zu viele stufenweise Fortschreitungen enthalten, als daß man ihnen das Prädikat »jodlerhaft« beilegen könnte, welche also wie der Durchschnitt der Alpenlieder beschaffen sind [5]), finden sich auch solche, welche nur in gewissen Zügen an die älplerische Gesangsweise erinnern. Eine davon ist uns bereits begegnet. Eine andere ist die einzige, welche uns Hartmann zweistimmig mitgeteilt hat [6]). Demnach scheinen die Weihnachtslieder fast ausschließlich einstimmig gesungen zu werden.

Die letzte Gruppe endlich bilden die Tanzmelodien. Selbstverständlich können wir nicht mit Bestimmtheit sagen, ob eine Melodie beim Tanzen Verwendung fand, solange wir ihre Geschichte nicht kennen, und diese Kenntnis wird sich nur in den seltensten Fällen gewinnen lassen. Wir können nur mit größerer oder geringerer Sicherheit den Tanzcharakter gewisser Melodien feststellen und müssen dabei stets bedenken, daß die Tänze zu verschiedenen Zeiten sehr verschiedener Art waren, und daß auch verschiedenartige Tänze nebeneinander existieren konnten. Es ist sehr wohl möglich, daß die 3 früher besprochenen Melodiepaare, welche in der Weise des 16. Jahrhunderts angeordnet sind, wirklich zum Tanze erklangen. Namentlich ist das wegen des ganzen rhythmischen und melodischen, übrigens ungemein einfachen Verlaufes von jenem Liede anzunehmen, dessen 2. Melodie die Variation der 1. bildet. Entschieden eine Tanzweise und zwar eine sehr eigenartige dürften wir in nachstehender Melodie vor uns haben. Trotz des Dreivierteltaktes ist sie kein Ländler, was schon aus der durchgeführten Periodisierung zu je 2 Takten hervorgeht. Sie besteht aus 2 Teilen; aber der 1. zerfällt in 2 deutlich unterschiedene Abschnitte, deren jeder aus 3 Perioden gebildet wird. Der 2. Teil dagegen besteht aus 2 mal 2 Perioden,

---

aus einer dreitaktigen Periode. Das sehr hübsche Lied ist übrigens auch außerhalb der Alpenländer bekannt.

1) Hartmann, Weihnachtslieder, Nr. 142—144.

2) Ebenda, Nr. 116.
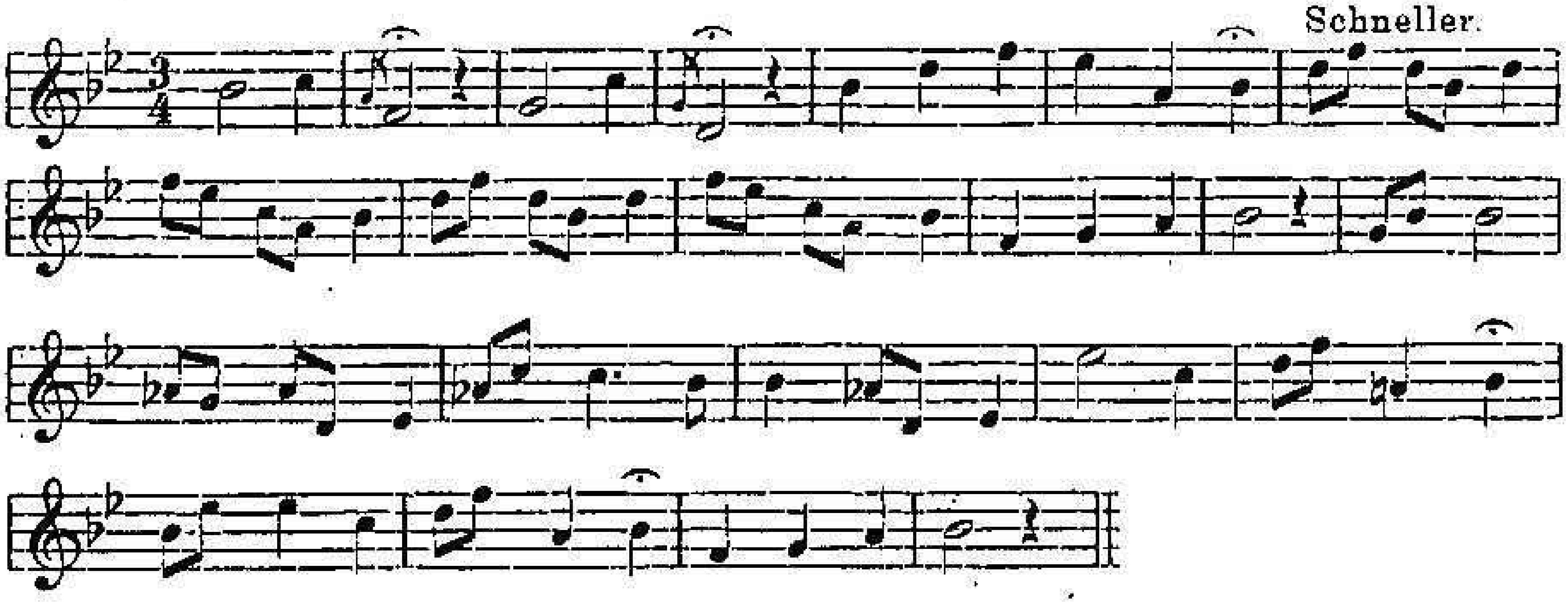
3) Hartmann, Volksschauspiele, Nr. 52.

4) Vgl. Hartmann, Weihnachtslieder, Nr. 29, worin die Wiederholung der 1. Phrase auf der Dominante auf Einwirkung der Kunstmusik hindeutet, Nr. 36 und 37 Variante, 79 und 80 Variante, in welcher durch starke Beschränkung de jodlerhaften Elementes der Melodie viel von ihrem Reiz genommen ist, 157.

5) Vgl. ebenda Nr. 94, 107, 122, 125.

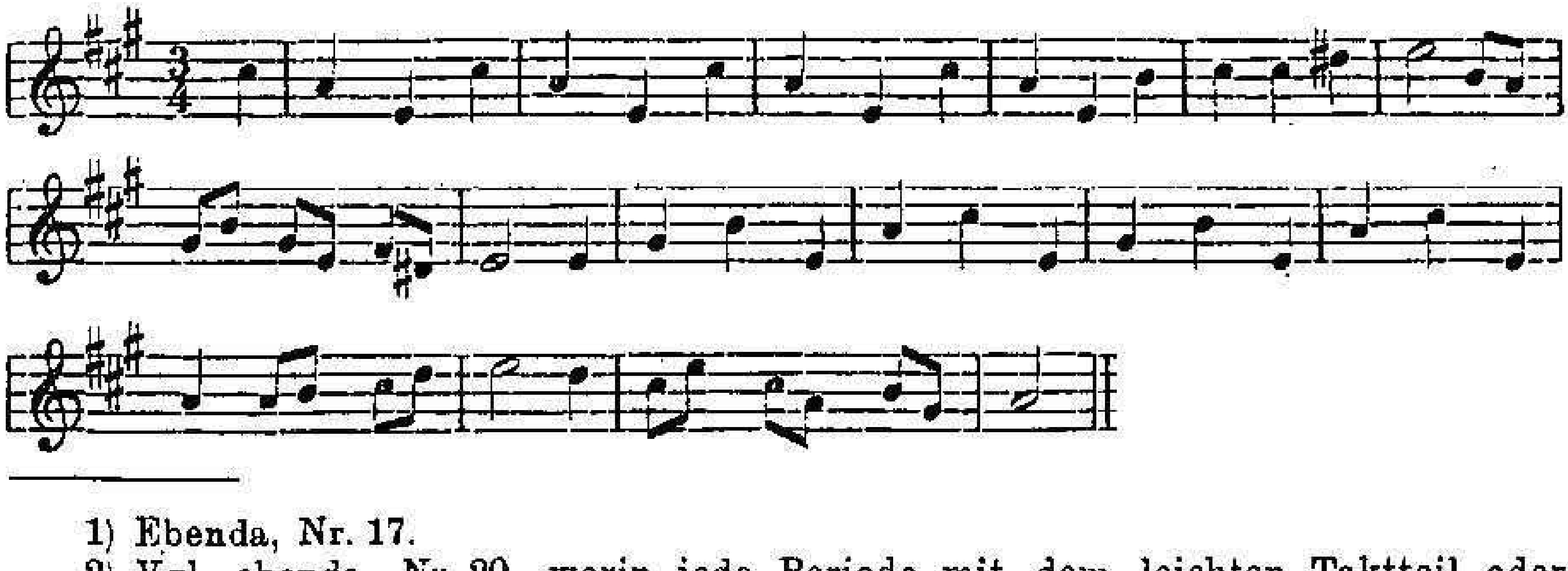
6) Ebenda, Nr. 19. Vgl. auch 160 mit seinen jodlerhaften Sprüngen.

auf welche die beiden Schlußtakte des 1. Teiles folgen. Hierdurch wird das ganze in wirklich künstlerischer Weise zu einer Einheit zusammengeschlossen. Der 2. Teil beginnt mit einer »springenden Modulation« in der Tonart der Unterdominante. Dieser Anfang, sowie derjenige des 2. Abschnittes im 1. Teil, erscheint mir spezifisch instrumental. Daraus würde aber noch nicht notwendig folgen, daß die ganze Melodie ursprünglich für Instrumente bestimmt war. Vielmehr kann auch Nachahmung instrumentaler Tanzmusik vorliegen. Ich lasse nun die Melodie folgen[1]):



Weder die Tempobeschleunigung noch die Fermaten widersprechen an sich dem Tanzcharakter der Melodie. Übrigens bringt Hartmann in der nächstfolgenden Nummer eine Variante, in welcher die Fermaten und auch die Vorschläge fehlen, welche also wohl als eine Modernisierung zu betrachten ist. In ähnlicher Weise wie das angeführte Beispiel hat noch eine ganze Reihe von Melodien Tanzcharakter; doch können wir dies hier natürlich nicht im einzelnen verfolgen[2]).

Zum Schluß unserer Betrachtung über die Beschaffenheit der Weihnachtslieder müssen wir noch einige eigentümliche Erscheinungen erwähnen, welche nicht bestimmten Melodiegattungen anhaften, deren Auftreten vielmehr gleichsam zu Mischgattungen führt. Es handelt sich zunächst um seltene, zweifellos altertümliche Kadenzen in Melodien von hauptsächlich alpinem Gepräge. Das nachstehende steirische Weihnachtslied[3]) zeigt ohne weiteres, was gemeint ist:
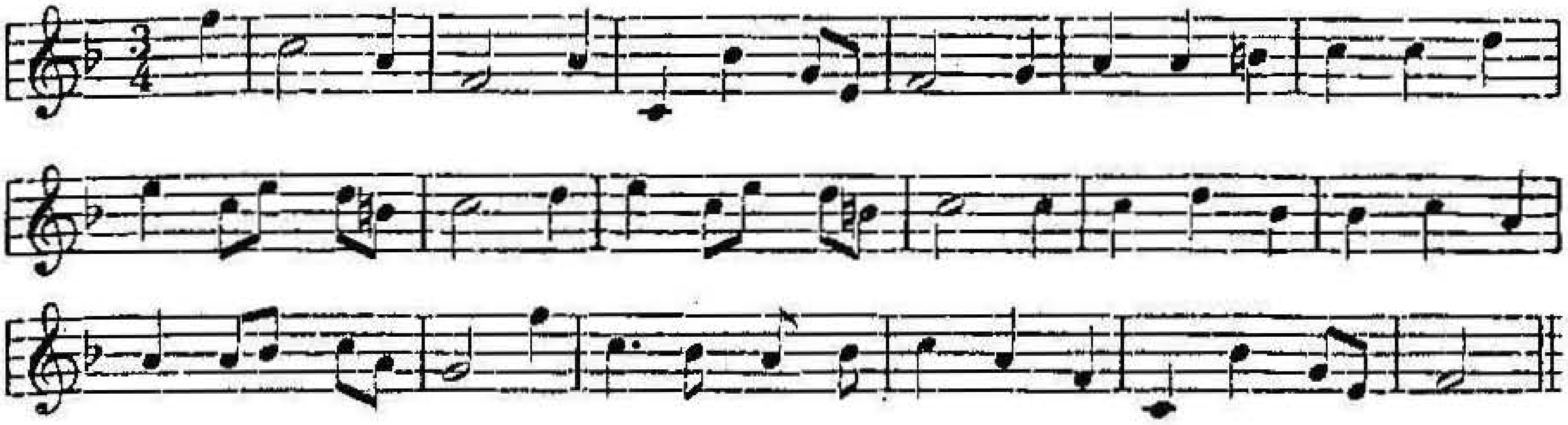


1) Ebenda, Nr. 17.

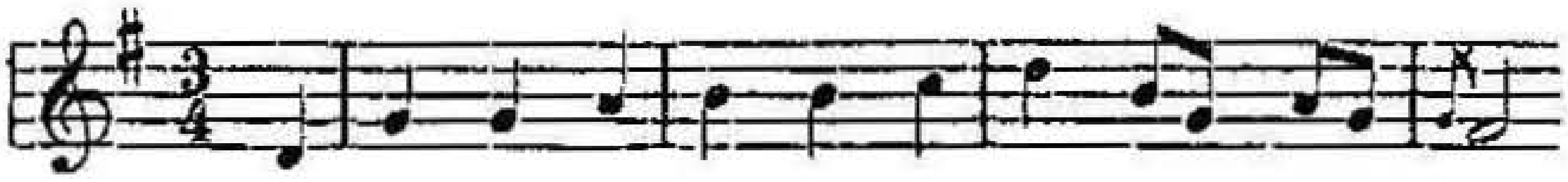
2) Vgl. ebenda, Nr. 20, worin jede Periode mit dem leichten Taktteil oder seiner 2. Hälfte schließt, ferner 22, 26, 54, 65, 81, 126, auch 79, das bereits erwähnt wurde und dessen Variante im Viervierteltakt steht, also wahrscheinlich ohne Rücksicht auf den Tanz gebildet ist.

3) Schlossar, a. a. O., Nr. 3.

Fast genau die gleiche Kadenz, in welcher nur die Berührung der Quinte des Grundtones fehlt, weist ein anderes Weihnachtslied aus Steiermark in seinem 1. Teil auf und zwar bei genau der gleichen Modulation. Da diese Melodie möglicherweise aus der vorigen hervorgegangen ist, so möge auch sie hier folgen, einschließlich des 2. Teiles [1]):



In einem anderen Falle erscheint unsere Kadenz wieder in ihrer ersten Gestalt; ja, sie bildet sogar, durch Umstellung der beiden letzten Töne auf die Dominante gewendet und im übrigen nur mit einer ganz unwesentlichen Abweichung versehen, den Schluß der 1. Phrase des Liedes, welche so lautet:



Sie ist also hier zu einem integrierenden Melodieelement des Ganzen geworden. Aber dieses Ganze ist keine Alpenmelodie, sondern zeigt etwa den Typus des allgemein deutschen Volksliedes mit Hinneigung zum Kunstlied [2]). Der gleichen Gattung gehört eine Melodie an, welche schon in ihrer 1. Phrase eine andere merkwürdige Kadenz bringt. Sie beginnt [3]):



Fast notengetreu findet sich diese Kadenz noch in einem anderen Liede, in welchem sie aber abwechselnd mit der ersten zur Verwendung gelangt [4]). In dieser Melodie ist die Stilvermischung, wenn dieser Ausdruck einem so kleinen Gebilde gegenüber erlaubt ist, auf die Spitze getrieben; denn sie schließt mit der sehr entschieden der Alpenmelodik angehörenden Phrase:



bringt aber vorher eine durchaus kunstmäßige Sequenz, welche sogar vorübergehend ein Versetzungszeichen erforderlich macht. Ähnliche Sequenzen, wenn auch ohne Versetzungszeichen, kommen in den beiden vorher erwähnten Liedern vor, außerdem in einer Melodie aus Laufen an der Salzach [5]).

1) Ebenda, Nr. 5.
2) Ebenda, Nr. 7.
3) Ebenda, Nr. 6.
4) Ebenda, Nr. 9.
5) Hartmann, Weihnachtslieder, Nr. 23.

Außerhalb der Weihnachtslieder ist mir nur die an zweiter Stelle besprochene Kadenz einmal begegnet und zwar wieder in Steiermark [1]).

Es ist auffallend, daß die beiden Kadenzen ausschließlich und die Sequenzen fast ausschließlich auf Steiermark beschränkt zu sein scheinen, während die Tatsache, daß sie fast ausnahmslos gerade in Weihnachtsliedern auftreten, nichts Befremdliches hat. Wie die Sequenzen in dieselben kamen, läßt sich leicht denken, spielten sie doch etwa von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrh. in der gesamten Kunstmusik eine ungemein wichtige Rolle, und sind sie doch seitdem niemals wieder völlig aus derselben verschwunden. Wieweit man dagegen zurückgehen muß, um das Auftreten der beiden Kadenzen zu erklären, darüber vermag ich mir kein Urteil zu bilden. Ich erwähne nur, daß die 1. Kadenz auffallende Verwandtschaft mit den Schlußfällen zeigt, welche im sogenannten Lochheimer Liederbuch, einer in Bayern niedergeschriebenen Sammlung aus dem 15. Jahrh., zur Anwendung gelangen [2]), und daß die 2. Kadenz einerseits, mit Veränderung des 1. Tones und zu einem wesentlichen Bestandteil der Melodie erhoben, der unvergleichlich schönen letzten Arie in Händel's »Acis und Galatea« zugrunde liegt andrerseits in den frühesten Symphonien Haydn's öfters Verwertung gefunden hat [3]).

Hartmann hat sehr sorgfältig auf die Ausbreitung der Melodien innerhalb des von ihm durchforschten Gebietes geachtet. Es scheint, daß sich die Weihnachtsmelodien leichter verbreiten als die eigentlichen Alpenweisen. Das ist, da sie äußerlich und innerlich der Kunstmusik näher stehen als diese, leicht begreiflich. In gegen 20 Fällen fand Hartmann eine Melodie, sei es notengetreu, sei es, wie in der Regel, als Variante an verschiedenen Orten vor, zuweilen in allen 3 Ländern seiner Sammeltätigkeit [4]). Freilich hat er nur von einer einzigen Melodie nachgewiesen, daß sie auch außerhalb dieser Gebiete vorkommt. Eine Melodievariante zu dem schon im 16. Jahrh. allgemein bekannten Text »Gegrüßt seist du, Maria« findet sich nämlich in einem Weihnachtsspiel aus Ofen, das genau so wie dasjenige aus dem bayrischen Wald als Geisteserzeugnis der ostalpinen Bevölkerung zu betrachten ist [5]). Man muß bedenken, daß es Hartmann, der vor mehr als 25 Jahren sammelte, noch weit mehr als uns an Hilfsmitteln zu ausgiebiger Melodievergleichung fehlte. Immerhin ist auch im Gebiete des Weihnachtsliedes das Bedürfnis, die Melodien aus einer Gegend in eine andere zu verpflanzen, wohl kein sehr großes; denn die andere Erscheinung, welcher wir bei den Alpenliedern begegneten und welche einen besonderen Reichtum an Melodien erkennen läßt, daß nämlich der gleiche Text auf verschiedene Melodien gesungen wird, tritt hier nicht etwa zurück, sondern hält der Melodiewanderung das Gleichgewicht. Zu einem und demselben Text, wenn auch zum Teil in verschiedenen Fassungen, fand Hartmann gelegentlich 3, ja 4 verschiedene Melodien [6]). Es kommt sogar vor, daß an demselben Ort zu einem Text zwei völlig voneinander unabhängige Weisen bekannt sind [7]). Auch wo sich das Auftreten

1) Schlossar, a. a. O., Nr. 46.

2) Veröffentlicht in: Musikalische Jahrbücher, herausgegeben von Fr. Chrysander, 1. Bd., 1863.

3) Gesamtausgabe der Werke J. Haydn's, 1. Bd., Nr. 12, Finale; 2. Bd., Nr. 13 usw.

4) Hartmann, Weihnachtslieder, Nr. 2.

5) Ebenda, Nr. 43.

6) Ebenda, Nr. 115—117, 48—51.

7) Ebenda, Nr. 38 und 39, 163 und 164. Der erstgenannte Text steht auch bei osegger, wieder mit anderer Melodie. Als interessanten Fall füge ich noch

eines Textes außerhalb der Alpenländer nachweisen ließ, war doch die Melodie jedesmal eine andere. So wird, um nur ein Beispiel anzuführen, das bereits erwähnte »Gegrüßt seist Du, Maria« nicht nur in den Alpen zu 2 Melodien gesungen, sondern hat auch in Franken und Schlesien je eine besondere Weise.

IV.

Nachdem wir nun den ostalpinen Volksgesang in seinen wichtigsten Teilen kennengelernt haben, müssen wir uns noch für einen Augenblick der instrumentalen Tanzmusik zuwenden, wie sie von der dortigen Bevölkerung gepflegt wird. Man ist zuweilen versucht, eine mit Text oder als Jodler überlieferte Melodie zufolge ihrer Beschaffenheit für instrumentalen Ursprunges zu halten [1]). Aber bei den engen Wechselbeziehungen, welche gerade in der Volkskunst und, wie wir bereits zur Genüge gesehen haben, auch in derjenigen der Alpenländer Gesang und Instrumentenspiel zueinander und zum Tanze aufweisen, können innere Gründe nur von geringem Gewicht sein. Es bleibt uns daher nichts übrig, als nur diejenigen Tanzmelodien ins Auge zu fassen, welche uns instrumental überliefert sind.

Leider haben bisher die Sammler ganz allgemein dem gespielten Volkstanz wenig Aufmerksamkeit geschenkt, und so ist auch das aus den Ostalpen vorliegende Material ein sehr dürftiges. Der wichtigste und über das ganze Gebiet verbreitete Tanz ist der Ländler oder Steirische, dessen Heimat man, wie sich schon aus diesen Namen ergibt, allgemein nach Steiermark verlegt, wohl mit Recht, da hier ja auch der dem Ländler so nahe verwandte Jodler mit besonderer Vorliebe gepflegt wird. Ob andere Tanzarten überhaupt vorkommen, darüber habe ich nirgends eine Erwähnung gefunden. Doch hörte ich selbst in und bei Berchtesgaden von Dorfmusikanten einen Tanz spielen, der zwar auch im Dreivierteltakt steht, aber trotzdem nicht als Ländler angesehen werden kann, worüber schon die erste Melodieperiode und der nachschlagende Baß keinen Zweifel lassen:
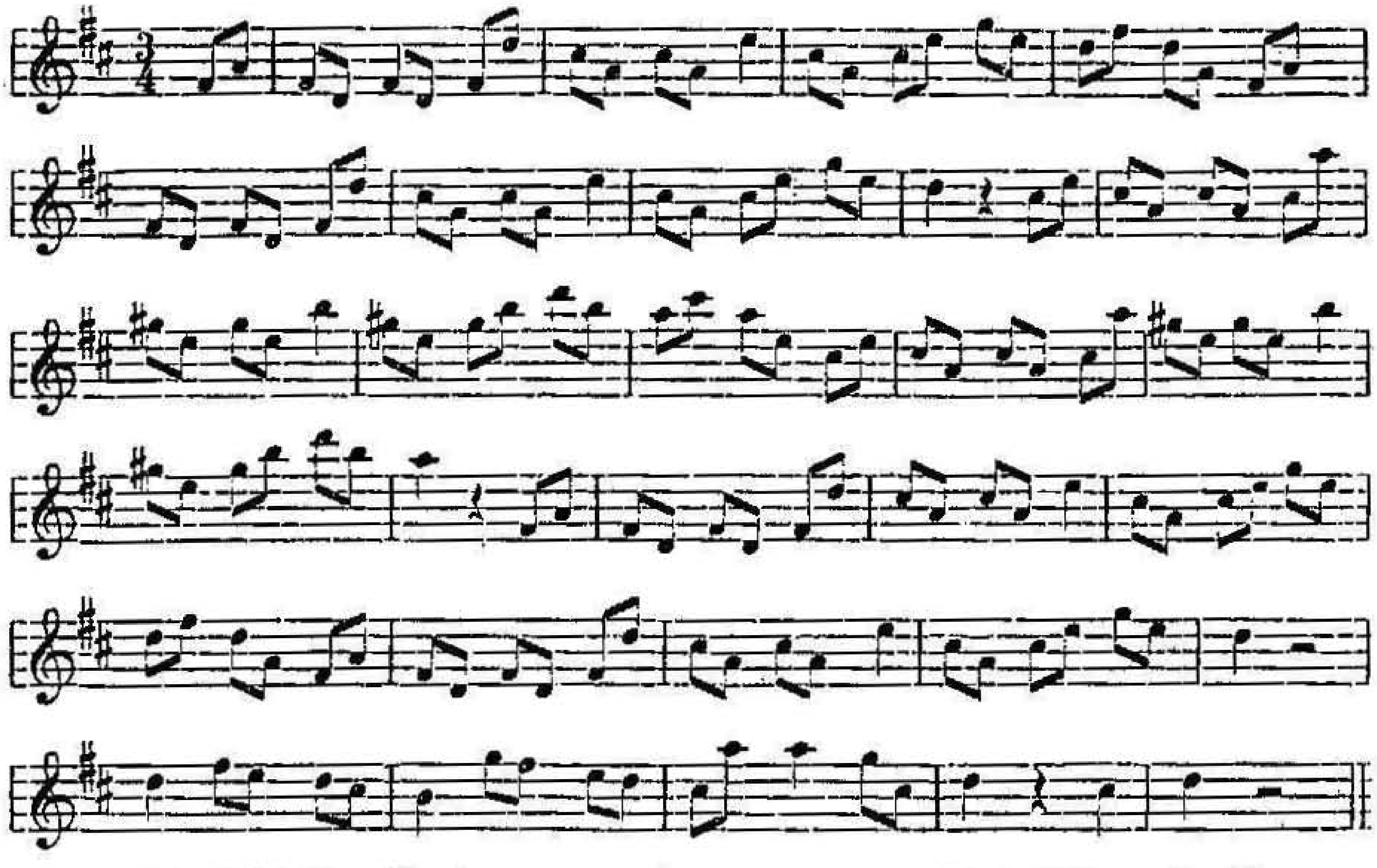


Über die rhythmische Struktur des Ländlers wurde bereits bei Besprechung des Jodlers das Nötige gesagt. Ihn von den übrigen Tänzen im dreiteiligen Takt genauer zu unterscheiden, ist hier nicht angängig, da, wie gleichfalls bereits erwähnt, eine wissenschaftlich einwandfreie Unterscheidung

folgendes bei: Bei Hartmann (Weihnachtslieder, Nr. 71 und 72, Variante, die hier nicht in Betracht kommt) und in Oberösterreich (Das deutsche Volkslied, 9. Jhrg., Heft 8, Hirtenlieder z. Z. der Geburt Christi, Nr. 2) findet sich der Text: »O edle, liebreiche, erwünschteste Nacht«. Die beiden Melodien sind in den Tonfolgen durchaus verschieden, stimmen aber im Rhythmus genau überein. Ob diese Übereinstimmung allein durch den Text herbeigeführt wurde oder ob nicht doch eine allmähliche Umbildung der einen Tonfolge in die andere stattgefunden hat, die wir in Ermangelung der Zwischenglieder nicht mehr feststellen können, muß unentschieden bleiben.

1) Solchen Melodien sind wir mehrfach begegnet. Vgl. auch Kobell, a. a. O., Nr. 51. Diese Melodie hat nicht nur in ihrer allgemeinen Haltung Tanzcharakter, sondern erscheint auch mit den eingestreuten Pausen und einer Synkope instrumental, freilich nicht wie ein deutscher, sondern, zumal eine Periode mit dem leichten Taktteil schließt, eher wie ein slavischer Instrumentaltanz.

zwischen den Tänzen gleicher Taktart noch nicht existiert. Nach Pommer[1]) besteht der Ländler aus nur einem Melodieteil, der aber zuerst in der Tonart der Dominante und dann in der ursprünglichen Tonart wiederholt wird, und aus einem kleinen Anhang, dem sogenannten Ausgang. Er bringt folgendes Beispiel:



Es ist nicht überflüssig, zu erwähnen, daß im »Freischütz« der Bauerntanz, der auch sonst das Muster eines echt volkstümlichen Ländlers ist, genau den gleichen Bau aufweist, nur daß statt des Anhanges ein allmähliches Verklingen der Melodie selbst eintritt. Bei Weber, der in »Pretiosa« ausdrücklich bemerkt, daß er wirkliche Zigeunermusik verwendet habe, der einen Text im österreichischen Dialekt mit einer Alpenmelodie versieht[2]), ist kulturgeschichtliche Treue wohl vorauszusetzen. Dabei muß man berücksichtigen, daß der Ländler damals weit über das Gebiet der Alpen hinaus verbreitet war.

Nach diesen Zeugnissen eines Künstlers und eines Sammlers ist es um so auffallender, daß in den 36 von Spaun mitgeteilten Ländlern die in Rede stehende Anordnung nur zweimal[3]) und der »Ausgang« gar nur einmal vorkommt[4]). Offenbar wird also der Ländler nicht nur nach einem einzigen Schema gebildet. In den von Spaun aufgezeichneten Melodien ist das Modulieren überhaupt nicht die Regel, sondern die Ausnahme. Wo es aber auftritt, ist es sehr interessant, die mehr oder weniger starken Abweichungen von der bisher besprochenen Form zu beobachten. In 4 Fällen findet die erste Wiederholung nicht in der Tonart der Ober-, sondern in derjenigen der Unterdominante statt[5]). In einer anderen Melodie, in welcher die ersten 8 Takte ebenfalls auf der Unterdominante wiederholt werden, folgt gleich

1) J. Pommer, Das älplerische Volkslied, a. a. O., S. 111/112.
2) C. M. von Weber, Op. 64, Nr. 1.
3) Spaun, a. a. O., Nr. 6 und 10.
4) Ebenda, Nr. 36.
5) Ebenda, Nr. 13, 15, 23, 33.

darauf ein »Ausgang« in der neuen Tonart[1]). Andere Ländler besitzen einen wirklich selbständigen 2. Teil. Einmal steht derselbe auf der Dominante[2]), ein anderes Mal beginnt er in der Tonart der Unterdominante[3]). Die gleiche Modulation zeigt der Anfang eines anderen Ländlers, der aber nicht, wie die bisher erwähnten Ländler mit selbständigem 2. Teil in den 1. Teil zurückkehrt, vielmehr, wie alle nicht modulierenden Ländlermelodien, aus 2 Teilen besteht, deren jeder wiederholt wird[4]).

Dieses Stück schließt mit der bei Spaun öfter vorkommenden Kadenz:



Sie hat ausgeprägt instrumentalen Charakter, ja, man möchte behaupten, sie sei unmittelbar für die Geige erfunden worden. Andere unzweifelhaft instrumentale Wendungen, nämlich Triller und kühne, eigentümlich zackige Sprünge, sind speziell für den Ländler der oberen Steiermark nachgewiesen[5]). Hier scheinen die beiden Oberstimmen in einem ähnlichen Verhältnis zueinander zu stehen wie im mehrstimmigen Jodler Hauptstimme und Überschlag, nur daß dasselbe im Ländler viel häufiger zu Stimmenkreuzungen führt als dort. Im allgemeinen aber scheint die Ländlermelodie einfach harmonisch begleitet zu werden. Als die übliche Besetzung bezeichnet Fressl in seinem bereits erwähnten Buche Klarinette, Geige und Bass, wobei der Klarinette die Melodie zufällt. Nach Groller hingegen ist die Ausführung der beiden Oberstimmen durch 2 Geigen das verbreitetere.

Bei der Unzulänglichkeit des vorliegenden Materiales läßt sich selbstverständlich kein Werturteil über die Tanzmusik der ostalpinen Bevölkerung abgeben. Daß sie lebenskräftige Keime in sich birgt, beweist nicht nur ihr Fortbestehen neben den modernen Stadttänzen, sondern auch die Tatsache, daß der Ländler künstlerisch ausgebildet und dann allmählich in den Walzer übergeführt wurde, der freilich, soviel läßt sich doch mit Bestimmtheit sagen, von der volkstümlichen Schlichtheit des Ländlers weit abgekommen ist.

V.

Ob der bajuvarische Stamm einen Überrest der großen Völkerfamilie der Ostgermanen bildet, wie Fressl meint, oder ob die verbreitetere und z. B. von Weinhold vertretene Ansicht die richtige ist, daß dieser Stamm der Familie der Westgermanen angehört und mit dem Stamme der Allemannen, also der Bevölkerung Schwabens, des Elsaß und der deutschen Schweiz nahe verwandt ist, braucht uns hier nicht zu kümmern. Soviel ist sicher, daß einerseits die Volksmusik der Ostalpen, andererseits diejenige der deutschen Schweiz, wie bereits früher gesagt wurde, getrennte, bis zu einem gewissen Grade in sich geschlossene Einheiten bilden, die aber eine enge Verwandtschaft erkennen lassen. Das Gemeinsame zeigt sich vor allem darin, daß der Jodler auch in der Schweiz heimisch ist und daß er hier auf denselben Grundlagen beruht wie in den Ostalpen.

1) Ebenda, Nr. 36. 2) Ebenda, Nr. 34. 3) Ebenda, Nr. 30.
4) Ebenda, Nr. 20.
5) Vgl. B. Groller, Das Geigenspiel des Steirischen, Das deutsche Volkslied, Jahrg. 8, Heft 9, S. 152f. Hier werden auch Beispiele gegeben.

Scadrowsky unterscheidet in dem früher erwähnten Aufsatz für die deutsche Schweiz zwei landschaftlich getrennte Arten des Jodlers, den Appenzeller Jodler, dem er ungemeinen Reichtum an Figuren, großen Umfang und weite Intervalle zuschreibt, und den Jodler des Berner Oberlandes, auch der Urschweiz, welcher weniger bewegt sein soll. Um diese übrigens sehr unbestimmt gehaltenen Angaben nachprüfen zu können, fehlt es uns namentlich an Aufzeichnungen aus den letztgenannten Gebieten. Halten wir uns an die wenigen von L. Gassmann aus dem Luzerner Wiggertal und Hinterland mitgeteilten Stücke[1]), so ergeben sich gegen den Appenzeller Jodler allerdings Unterschiede, auf welche die Ausführungen Scadrowsky's passen. Der Luzerner Jodler zeigt weit weniger Kühnheit in der Melodiebildung als der Appenzeller und steht im geraden Gegensatz zu der geographischen Lage der beiden Landschaften, dem Jodler der Ostalpen weit näher als dieser. Freilich bleibt er von der in Steiermark herrschenden Mannigfaltigkeit der Rhythmik weit entfernt; denn daß in einem Falle[2]) Dreivierteltakt und Viervierteltakt fortwährend abwechseln, ist nur eine Ausnahmeerscheinung.

Sowohl der Luzerner als auch der Appenzeller Jodler gehören, wenn wir bei unserer Terminologie bleiben wollen, im wesentlichen der Hauptart an. Der letztere aber, über den wir durch A. Tobler verhältnismäßig gut unterrichtet sind[3]), weist höchst interessante und charakterisierende Eigentümlichkeiten auf. Der Appenzeller Volksgesang ist ja von alters her berühmt, und es ist sehr wohl möglich, daß er früher auch in der übrigen Schweiz verbreitet war, daß er aber dort im Laufe der Zeit zum größten Teil verschwand, während er sich in Appenzell infolge der besonders abgeschlossenen Lage dieses Gebietes bis heute erhielt. Wenn die Angabe Scadrowsky's richtig ist, daß der Jodler im Waadtlande, also in der Westschweiz, dem Appenzeller Jodler ähnlich sei, so werden wir geradezu zu dieser Annahme gedrängt[4]).

In Appenzell scheint sich das Bewußtsein, daß jeder Jodler ursprünglich die individuelle Schöpfung eines Einzelnen ist, viel lebendiger erhalten zu haben als in den Ostalpen. Wenigstens werden die Jodler sehr häufig nach den Sängern oder Sängerinnen benannt, die sie erfanden. Aber auch innere Eigenschaften der Jodler können zu Benennungen führen. Ein Ggeggetsjödeli ist ein Jodler mit Ecken, d. h. mit Vorschlägen. Rasche, walzerartige Jodler mit gewissen Verzierungen, welche sich in Toblers Aufzeichnung als schnelle Tonwiederholungen darstellen, heißen Trüllerli. Sonst nennt man rasche, tanzartige Jodler auch Schnezler (die Ableitung dieses Wortes ist mir unbekannt). In ihnen spielt die Nachahmung der Instrumente eine große Rolle. So hat der von Tobler mitgeteilte Schnezler einen angehängten, deutlich instrumentalen Schluß.

Was den Appenzeller Jodler in erster Linie von demjenigen der Ostalpen und der Zentralschweiz unterscheidet und ihn mannigfaltig belebt, ist, wie schon angedeutet, die Art seiner Melodiebildung. Namentlich werden

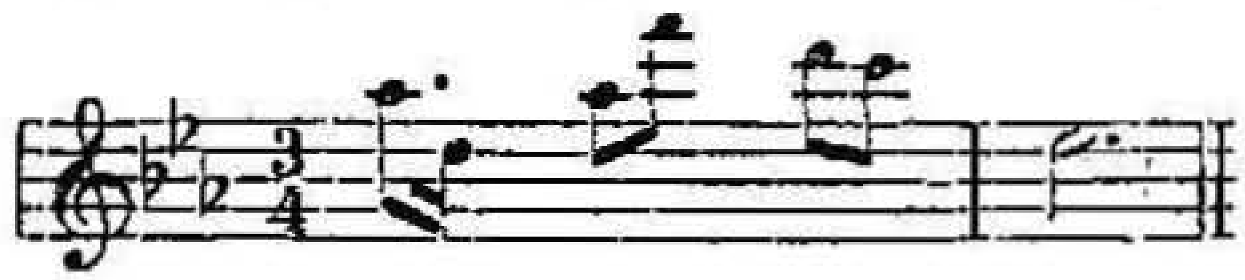
1) L. Gassmann, Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland (Schriften d. Schweizer. Gesellsch. f. Volkskunde), 1906.

2) Gassmann, a. a. O., Nr. 4 der Jodler.

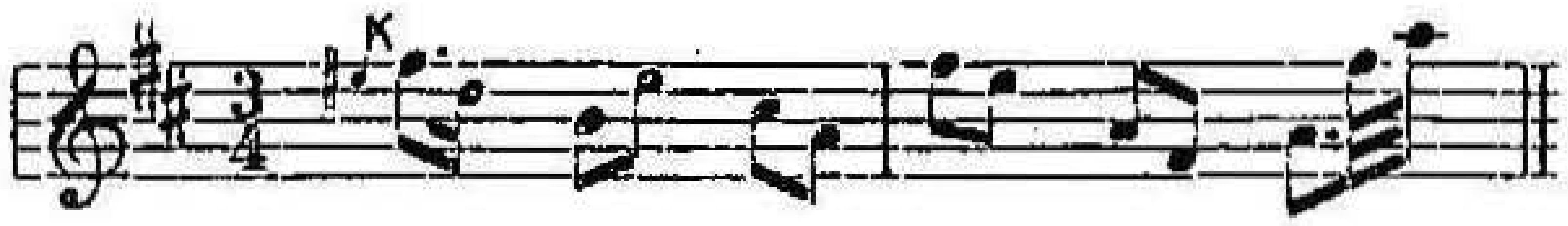
3) Alfred Tobler, Das Volkslied im Appenzellerlande, nach mündlicher Überlieferung gesammelt, 1903.

4) Jahrbuch des Schweizer Alpenklub 1865, a. a. O.

die Möglichkeiten, welche die Verwendung des Dominantseptnonenakkordes an die Hand gibt, in ganz anderer Weise ausgenützt als in den Ostalpen Man betrachte die eigenartige Stellung der None in folgender Schlußphrase[1]:



Ferner finden wir nicht nur, wie in Steiermark, die Einbeziehung der Tonikaterz in die Dominantharmonie[2]), sondern auch die Erweiterung des Septnonenakkordes, indem über der None noch 2 Terzen aufgebaut werden. So wenigstens dürfte folgender Anfang am natürlichsten aufzufassen sein[3]):
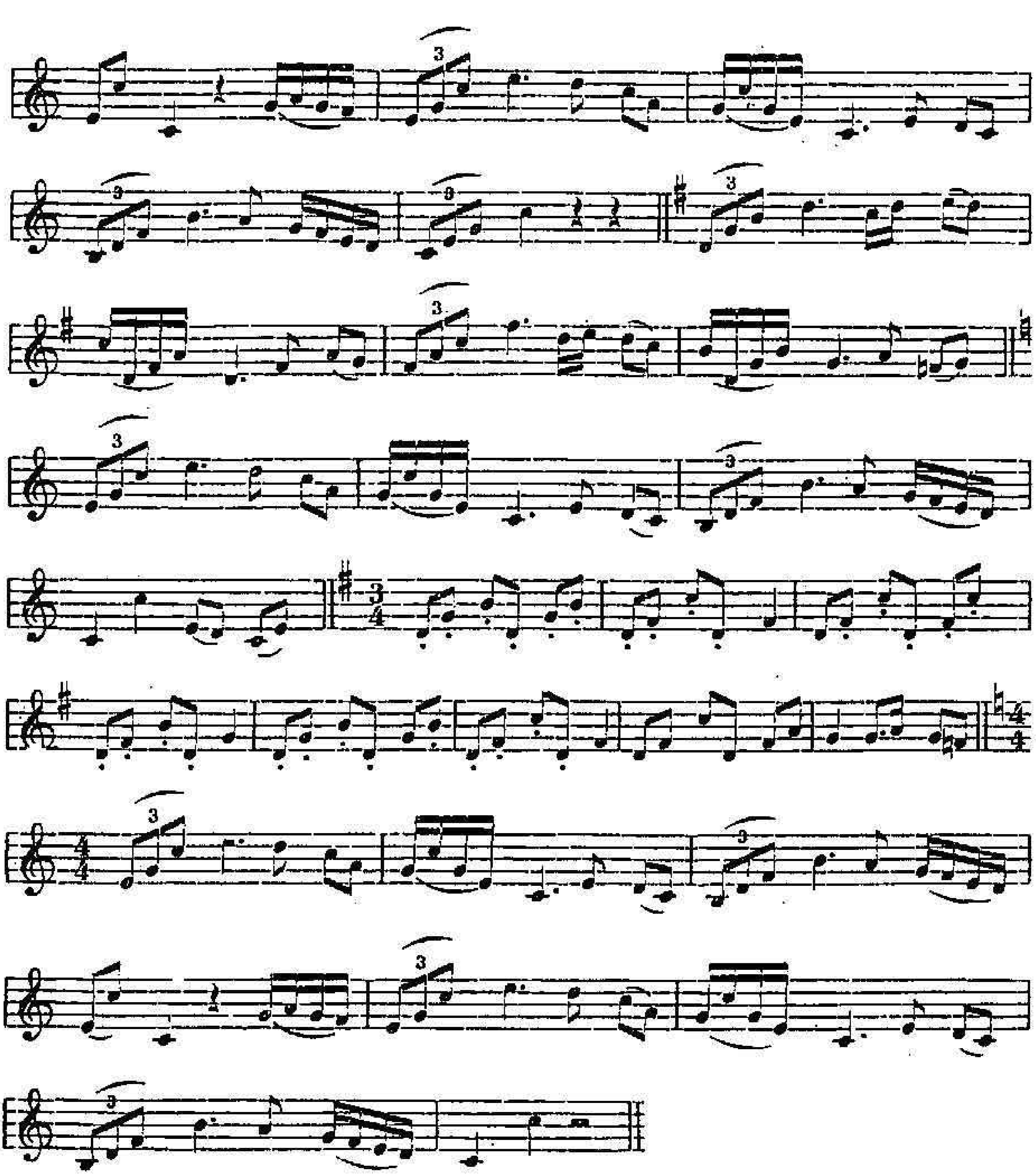


Als harmonische Grundlage des 1. Taktes ist einfach der Dominantseptnonenakkord anzusehen. Auch in den im ostalpinen Jodler üblichen Verwendungsweisen scheint dieser Akkord in Appenzell besonders häufig zu sein[4]).

Taktwechsel, Periodenbildung mit ungeraden Taktzahlen und dergleichen ist in der Sammlung von Tobler, die sich freilich auf verhältnismäßig wenige Beispiele beschränkt, nicht anzutreffen. Was aber den Appenzeller Jodler hinsichtlich der Rhythmik trotz der Regelmäßigkeit des Schemas auszeichnet und ihm eine gewisse reizvolle Eckigkeit verleiht, die mit der Melodiebildung durchaus im Einklang steht, ist das häufige Auftreten punktierter Noten[5]). Gewöhnlich verläuft er in 2 Teilen mit Rückkehr in den Anfang, aber ohne Modulation. Eine höchst eigenartige Ausnahme bildet ein Jodler, welcher gleichsam Rondoform besitzt. Auf den achttaktigen Hauptteil folgt mit springender Modulation in die Dominanttonart der 2. Teil, der eine Art Variation des 1. ist und in diesen zurückleitet. Nach dem Abschluß folgt, durch einen kleinen Übergang verbunden, abermals ein Teil in der Dominanttonart, jedoch nicht, wie das bisherige im Vierviertel-, sondern im Dreivierteltakt stehend. Hier ahmt der Sänger das Pizzicato der Saiteninstrumente nach. Ein Übergang führt in den 1. Teil zurück, der nun das Ganze abschließt. Ich lasse diesen Jodler, welcher in Tobler's Sammlung der einzige mit Taktwechsel ist (Vierviertelakt ist überhaupt selten) und auch abgesehen von seinem Bau durch die Mischung von Sechzehnteln und Triolen besonderes Interesse bietet, hier folgen[6]):



1) Tobler, a. a. O., Nr. 2 der Jodler aus Wolfshalden.
2) Ebenda, Kalökjodel (Kalök gleich Karl-Jakob).
3) Ebenda, Lena-Sturzeneggerjodel.
4) Vgl. ebenda, Nr. 5 der Jodler aus Wolfshalden und namentlich den Tobiasjodel.
5) Als besonders charakteristisch vgl. wieder den Tobiasjodel.
6) Ebenda, Schöttler-Fritschis-Jokebejodel.



Auch in der Schweiz tritt der Jodler ein- und mehrstimmig auf. Nach Scadrowsky wäre in Appenzell die Vierstimmigkeit die Regel, während im Berner Oberland vier- und fünfstimmig gesungen würde. Nach Tobler besteht in Appenzell die Begleitung aus einfachen Akkorden, welche der Melodie die nächstliegende harmonische Unterlage geben. Hierin scheint also ein scharfer Gegensatz zu den Ostalpen obzuwalten. Eine Angabe freilich habe ich gefunden, welche vielleicht darauf hindeutet, daß in der Schweiz die steirische Art des mehrstimmigen Jodelns doch nicht völlig unbekannt ist. Es wird nämlich berichtet, im Kanton Zug werde der Hauptseer Jauchzer »vierstimmig gejodelt«[1]). Dabei bleibt es zweifelhaft, ob sich der hier offen-
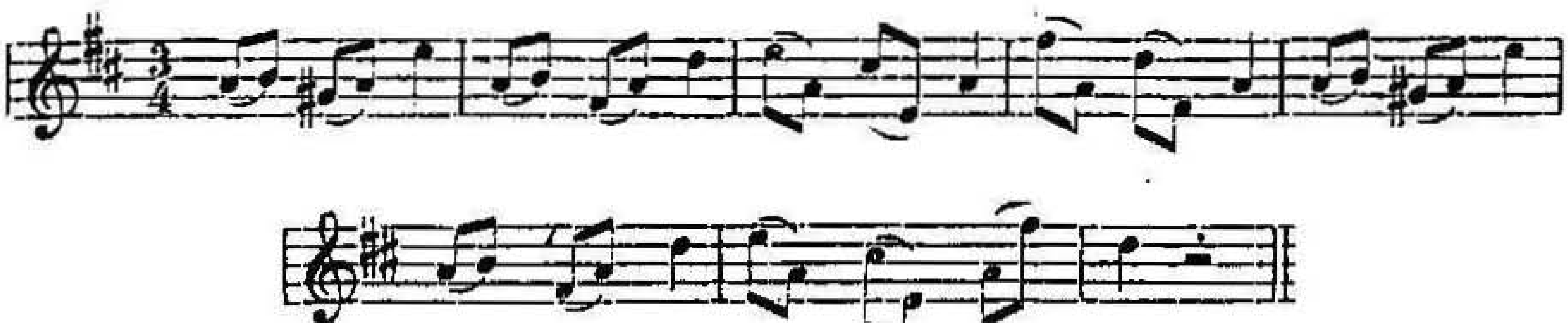
1) Schweizer. Archiv f. Volkskunde, 1. Jahrg., 1897, S. 121.

bar für alle Stimmen verwendete Ausdruck »jodeln« nur auf die Benützung von Jodelsilben oder auch auf die Tonfolgen der einzelnen Stimmen bezieht. Derartigen Unklarheiten in den Mitteilungen über die Beschaffenheit des Volksgesanges begegnet man in der einschlägigen Literatur leider sehr häufig.

Wir haben nun noch immer nicht dasjenige Merkmal erwähnt, durch welches sich der Appenzeller Jodler von dem der Ostalpen am schärfsten unterscheidet. Es ist dies die keineswegs seltene Erhöhung der 4. Stufe in der Durtonart. Tobler nennt die Gesänge, in welchen sie vorkommt, Alphornfajodler, und will damit sagen, daß hier das *Fa*, die 4. Stufe, die gleiche Tonhöhe hat wie auf dem Alphorn. Seltsamer Weise bringt er in der Gruppe »Alphornfajodler« keine eigentlichen Jodler, sondern Melodien mit Text. Aber schließlich macht es im Prinzip keinen großen Unterschied, ob eine Melodie auf Jodelsilben oder auf einfache Textworte gesungen wird. Wichtiger ist, daß er nur diejenigen Gesänge als Alphornfajodler gelten läßt, in welchen das Intervall des Tritonus, das die erhöhte 4. Stufe zur Tonika bildet, deutlich in den Vordergrund tritt, wie z. B. in der häufigen Schlußwendung:



Offenbar gehören doch auch die Melodien hierher, welche zwar die Erhöhung aufweisen, in welchen aber der Tritonus weder in Wirklichkeit noch hür unser musikalisches Bewußtsein vorhanden ist. Tobler selbst hat vorher fmehrere solcher Jodler mitgeteilt, von welchen ich einen in seinem 1. Teil hier folgen lasse [1]):



Es kommt auch vor, daß die 4. Stufe in einem und demselben Jodler sowohl diatonisch als auch erhöht auftritt und zwar wieder unter Vermeidung des Tritonus. Man vergleiche folgenden Anfang [2]):



Falsche Intonation des Sängers ist hier nicht anzunehmen, einmal weil der Takt in genau der gleichen Gestalt wiederkehrt, sodann aber auch, weil Tobler, dessen Heimat der Kanton Appenzell ist, zweifellos zwischen zufälligen Unreinheiten und dem, was gemeint ist, zu unterscheiden weiß.

Was nun die Erhöhung der 4. Stufe anf dem Alphorn selbst betrifft, so

1) Es ist der bereits erwähnte Kalökjodel.

2) Tobler, a. a. O., Nr. 5 der Jodler aus Wolfshalden, bereits erwähnt.

rührt sie bekanntlich daher, daß sich auf allen Naturhörnern, d. h. auf solchen, welche keine Klappen besitzen, nur eine Tonreihe hervorbringen läßt, die mit den Obertönen einer schwingenden Saite oder Luftsäule zusammenfällt, und daß in dieser Reihe kein Ton erscheint, welcher eine reine Quarte zum Grundklang ergibt, sondern, wie bereits früher erwähnt wurde, nur ein etwas höherer Ton und zwar als 10. Oberton. Das auf diese Weise entstehende Intervall nennt man neutrale Quarte, da es größer als die reine und kleiner als die übermäßige Quarte ist; doch steht es dieser näher und wird daher bei der Aufzeichnung in der Regel als solche notiert[1]). Da das Alphorn heute äußerst selten ist und schon zu Anfang des 19. Jahrh. nur vereinzelt anzutreffen war, so ist es natürlich, daß wir nur wenige Niederschriften eigentlicher Alphornweisen besitzen. In den von Scadrowsky gemachten Aufzeichnungen[2]) findet sich die erhöhte 4. Stufe nicht, wohl aber in denjenigen von Heim[3]), und zwar in ganz ähnlicher Verwendung wie in der vorhin angeführten Schlußformel.

Der Gedanke, daß die Erhöhung aus den Alphornmelodien in den Gesang übergegangen sei, liegt sehr nahe und wurde wohl zuerst 1818 von dem Schweizer Volksliedersammler Wyss ausgesprochen[4]). In dem ersten der von Tobler mitgeteilten Alphornfagesänge, einem alten Melklied, das schon 1798 veröffentlicht wurde, findet sich die Erhöhung der 4. Stufe sogar im 2. Teil der Melodie, obgleich derselbe in der Dominanttonart steht. Auf dem Alphorn wäre das natürlich unausführbar. Wir sehen also deutlich, wie hier die Erhöhung in den nicht auf bestimmte Intervalle beschränkten Gesang und in unser gewöhnliches Tonartensystem übertragen wurde. Im zweiten der »modernen Chüadreckerli« treffen wir wieder den Wechsel zwischen der neutralen und der reinen Quarte an, der ja gleichfalls ein freies Schalten mit der Erhöhung beweist.

Nimmt man an, daß eine in der Natur des Alphornes begründete Eigentümlichkeit auf den Gesang eingewirkt hat, und erwägt man ferner, daß sowohl in den Alphorn- als auch in den meisten Jodlerweisen die Bewegung innerhalb der Durakkorde eine wesentliche Rolle spielt, so kann man, wie schon früher angedeutet wurde, leicht auf die Vermutung geraten, ob nicht der Jodler selbst oder, genauer gesagt, seine Hauptart aus den Alphornmelodien hervorgegangen sei. Der bekannte Schweizer Musikpädagoge und Komponist Jaques-Dalcroze scheint dieser Ansicht zu sein; denn er sagt: »Fast alle unsere volkstümlichen Themen können auf dem Alphorn gespielt werden, dem sie ursprünglich ihre Entstehung verdankt haben.« Leider aber ist die vorangehende Beschreibung dieser »volkstümlichen Themen« so unklar, daß man nicht weiß, was darunter verstanden sein soll, also auch nicht, ob der Jodler der Hauptart mit einbegriffen ist[5]). Daß in der Mehrzahl

1) Gehen wir von einem *C* aus, das in der Sekunde 24 Schwingungen macht, so macht die reine Quarte, *F*, 32 Schwingungen, die übermäßige Quarte, *Fis*, 33,75, die neutrale Quarte aber 33 Schwingungen.

2) H. Scadrowsky, Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner, Jahrbuch d. schweizer Alpenklub, 4. Bd., 1868.

3) Schweizer. Musikzeitung, 1881, S. 100 f.

4) Vgl. A. Glück, Der Kuhreihen in Weigel's »Schweizerfamilie«, Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft, Bd. 8, 1892, S. 81/82.

5) Vgl. Die Musik, 4. Jahrg., 4. Quart., S. 23. Die betreffende Stelle lautet: »Sie (die Hirten) sind es, die jene eigentümlichen Themen geschaffen haben, deren kennzeichnendes Merkmal der rhythmische Wechsel tiefer und hoher Töne (der

der Schweizer Jodler die Erhöhung der 4. Stufe nicht stattfindet, und daß sie im Jodler der Ostalpen, wie es scheint, überhaupt nicht vorkommt[1]), könnte man als Anpassung an das allgemein herrschende Tonsystem erklären. Aber auch so noch ist die Entstehung des Jodlers aus Alphornweisen keineswegs ohne weiteres begreiflich; denn gerade der für den Jodler charakteristische Wechsel zwischen dem in weite Intervalle auseinandergelegten Tonikadreiklang und dem ebenso behandelten Dominantseptimen- oder Septnonenakkord ist auf dem Alphorn schlechterdings unausführbar. Bei weitem die meisten der heute gebräuchlichen Jodler lassen sich auf demselben nicht blasen. Man kann also höchstens annehmen, daß es die Anregung gab, die Fortschreitung innerhalb des Durdreiklanges oder -Septimenakkordes in den Gesang zu übertragen. Zur Bildung des eigentlichen Jodlers aber gehörte noch das lebhafte Gefühl für die engen Beziehungen zwischen der Tonika und der Dominantharmonie, welches aus dem Gebrauche des Alphornes nicht gewonnen werden konnte.

Klarer als beim Jodler tritt der Zusammenhang zwischen der Instrumentalmusik des Volkes und dem Volksgesang beim Kuhreihen hervor, obgleich derselbe heute ausschließlich gesungen wird[2]). Unter Kuhreihen versteht man jetzt einen Gesang, welcher zum Locken oder Antreiben der Kühe dient. In Appenzell besteht nach Tobler seine einfachste Form darin, daß der Sänger, nachdem er einen Ton oft nacheinander wiederholt hat, den höchsten ihm mit Bruststimme erreichbaren Ton ergreift und von da aus chromatisch abwärtsgeht, aber auf jeder Stufe mit dem nächsthöheren Tone trillernd. Abgesehen von dieser mehr rufähnlichen Form können wir 2 Arten des Kuhreihens unterscheiden. Die eine ist nicht oder nur in gelegentlichen Kleinigkeiten vom Liede verschieden. Daß man es mit einem Kuhreihen zu tun hat, kann man hier nur aus dem Texte ersehen[3]). Die andere Art dagegen zeigt eine Unregelmäßigkeit der Rhythmisierung und Periodisierung, wie sie sich nirgends sonst im Volksgesang der Alpenbewohner findet, und ferner häufige Wiederholung einzelner Töne und kleiner

---

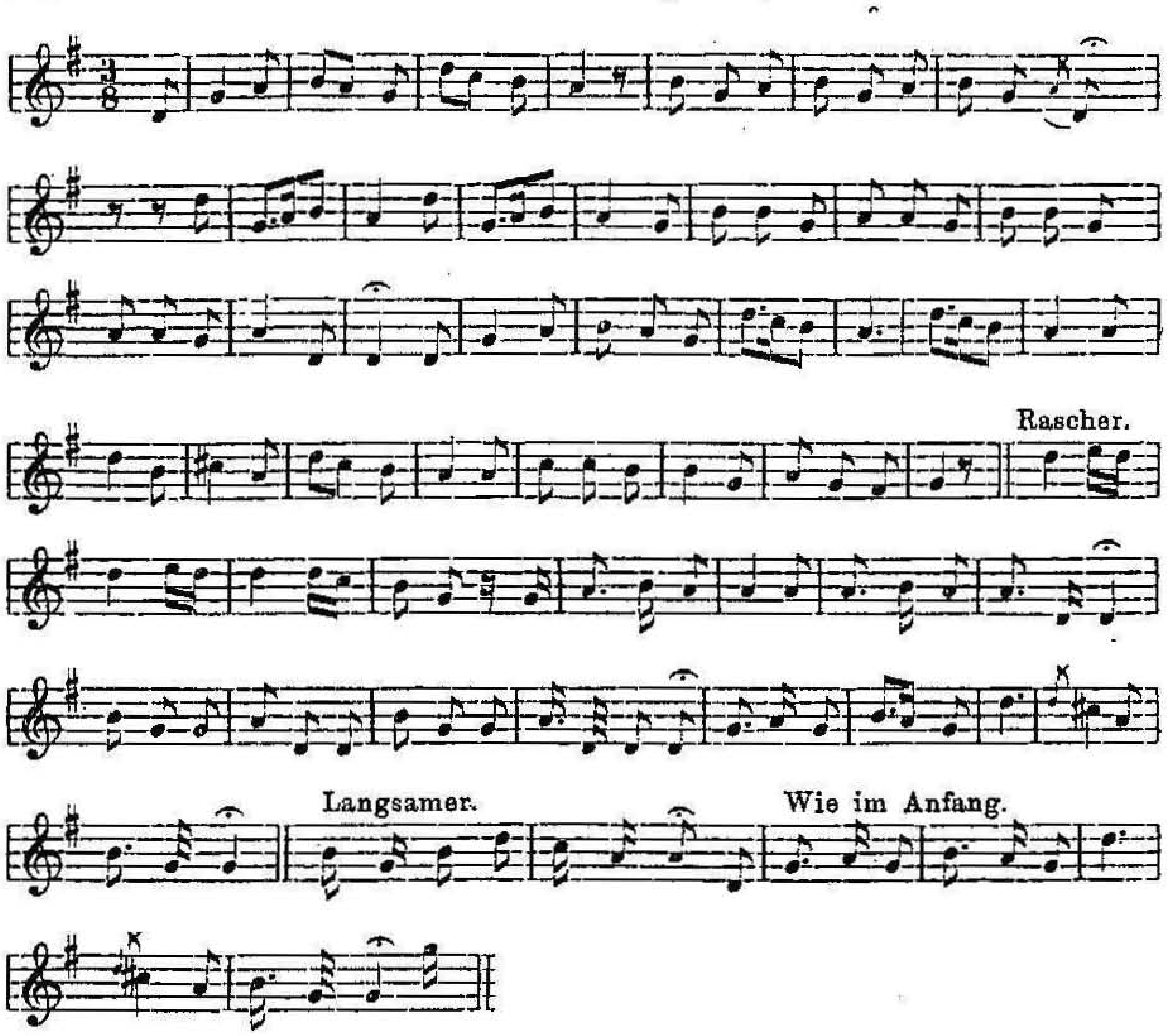
Anruf entfernt weidender Herden) und eine Folge harmonischer Intervalle sind, die sie den natürlichen Tönen ihrer primitiven Blasinstrumente abgelauscht haben. Diese beiden verschiedenen Elemente haben zur Bildung höchst einfacher Melodien gedient, die im allgemeinen langsames Tempo besitzen, wobei indessen gewisse Intervalle, wie die große Sexte, schnelle Wiederholungen erfahren, was den Themen große Originalität verleiht«.

1) Nach Scadrowsky war das Alphorn in den Ostalpen nicht nachgewiesen doch ist in neuester Zeit bekannt geworden, daß es in Salzburg früher in der Kirche verwendet wurde, und daß im dortigen Museum einige Alphörner aufbewahrt werden, vgl. K. Nef, Das Alphorn, Schweizerische Musikzeitung, 1907. Nef nimmt an, daß das Alphorn über das ganze Alpengebiet verbreitet war, daß es sich aber nur in der Schweiz bis zur Gegenwart im Gebrauch erhalten hat.

2) Über den Kuhreihen vgl. außer dem erwähnten Aufsatz von Glück und der Appenzeller Sammlung von Tobler vor allem dessen Abhandlung: Kuhreihen oder Kuhreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell, Schweizer. Musikzeitung, 1890, und M. Seiffert's Besprechung derselben, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 7. Bd., 1891.

3) Vgl. z. B. den Kuhreihen der Emmentaler, Wyss und Huber, Sammlung von schweizer Kuhreihen und alten Volksliedern, 4. Aufl., Bern, 1826, Nr. 4, wieder abgedru kt bei Erk-Böhme, a. a. O., 3. Bd., Nr. 1472.

Phrasen. Das nachstehende Beispiel wird genügen, um einen deutlichen Begriff von dieser Art des Kuhreihens zu geben[1]):



Daß in solchen Gebilden auch der Wechsel verschiedener Taktarten nicht selten ist, erscheint nur natürlich. So bewegt sich der sehr lange Kuhreihen der Appenzeller im Zweiviertel-, Vierviertel- und Zwölfachteltakt[2]).

Dem unbefangenen Betrachter erscheint es von vorn herein höchst unwahrscheinlich, daß derartige Gebilde ursprünglich zum Singen bestimmt gewesen sein sollten; denn abgesehen von der unsanglichen Anlage im ganzen sind auch instrumentale Wendungen, wie namentlich die Einführung vorschlagähnlicher Sechszehntelnoten, unverkennbar. Ferner sprechen Gründe historischer Natur dafür, daß es früher zum mindesten neben den gesungenen auch geblasene Kuhreihen gab, die dann in den Gesang übertragen wurden[3]). Im ältesten uns erhaltenen Kuhreihen, der sich in G. Rhau's »*Bicinia*«

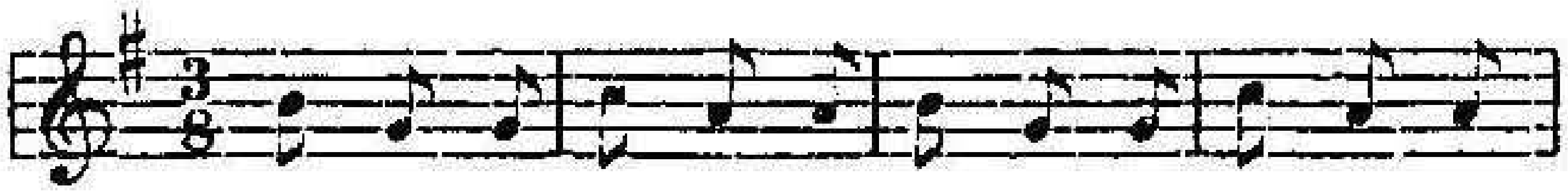
1) Kuhreihen der Siebentaler, Wyss u. Huber, a. a. O., Nr. 2, Erk-Böhme, a. a. O., 3. Bd., Nr. 1473.

2) Wyss u. Huber, a. a. O., Nr. 8, auch bei Tobler, a. a. O., bei Erk-Böhme a. a. O., 3. Bd., Nr. 1475, nur der Anfang.

3) Eine Zusammenstellung aller Gründe für diese Annahme findet man bei Glück, a. a. O.

von 1545 findet[1]), gelangt außer den ersten sechs Stufen der Durtonleiter noch die Unterquarte der Tonika zur Verwendung, und nach Angabe des damaligen berühmten Theoretikers Glarean, so genannt nach seiner Heimat, dem Kanton Glarus, war gerade diese Tonreihe der Blasmusik der Gebirgsbewohner, also doch wohl derjenigen der westlichen Schweiz, eigentümlich[2]). Dazu kommt, daß der Kuhreihen ohne Text überliefert ist. Nur wird er in der Überschrift mit »Lobe, Lobe« bezeichnet. Der Anruf Lobe oder Loba, französisch Liauba, der wahrscheinlich Kuh bedeutet, bildet auch heute noch den hauptsächlichsten textlichen Bestandteil der Kuhreihen. Es ist also sehr wahrscheinlich, daß die alte Melodie ursprünglich geblasen, zur Zeit der Aufzeichnung aber bereits auf einfache Textworte gesungen wurde. Auch aus viel späteren Zeiten sind uns Kuhreihen ohne Text überliefert[3]).

Als das Instrument, auf welchem der Kuhreihen geblasen wurde, wird man zunächst das Alphorn in Betracht ziehen, zumal da die Erhöhung der 4. Stufe häufig ist. Wo die erhöhte und die diatonische 4. Stufe in der gleichen Melodie auftreten, wie im obigen Beispiel, müßte man entweder Ungenauigkeit der Notierung oder aber eine bereits erfolgte Anpassung an den Gesang annehmen. Tobler ließ sich von Kennern des Alphornes bestätigen, daß der Appenzeller Kuhreihen auf demselben ausführbar sei. Dennoch erscheint es mir zweifelhaft, ob es das einzige, ja überhaupt das eigentliche Instrument für den Kuhreihen war; denn nicht nur ähnelt dessen Melodik in ihrer eigenartigen Ungebundenheit und Beweglichkeit ganz entschieden den Weisen der Schalmei, namentlich denjenigen des Dudelsackes, sondern gewisse Wendungen, wie:



scheinen geradezu aus der Natur der Schalmei geflossen zu sein. Noch unsere Oboe, die veredelte Schalmei, ist ja für gleichmäßig gestoßene Töne besonders geeignet, während solche Figuren wohl auf jeder Art von Hörnern schwerfällig herauskommen. Da nach Scadrowsky's ausdrücklicher Angabe die Schalmei in der Schweiz vorhanden war[4]), übrigens in älterer Zeit

1) Er ist zweistimmig gegeben, neu gedruckt bei Tobler, a. a. O., bei Erk-Böhme, a. a. O., 3. Bd., Nr. 1475, nur die Hauptstimme.

2) Vgl. Seiffert, a. a. O.

3) In erster Linie kommt die älteste Niederschrift des Appenzeller Kuhreihen, vom Jahre 1710 in Betracht. Über diese, sowie über die späteren Aufzeichnungen dieses Kuhreihens in verschiedenen Fassungen vgl. die Abhandlungen von Tobler und Glück. Auch J. J. Rousseau bringt in seinem »*Dictionaire de musique*« nur einen »*Ran des vaches*« ohne Text, abgedruckt bei Wyss und Huber, a. a. O., Nr. 26. Ferner teilt Scadrowsky einen textlosen Kuhreihen mit (in etwas kürzerer Fassung findet er sich auch in Schillings' Musiklexikon), welchen Huber 1826 von einem alten Militärmusiker erhielt, und welcher in der Fremde entstanden sein soll. Er hat entschiedene Ähnlichkeit mit dem kürzeren der beiden Kuhreihen, welche der Nachwelt durch den Geiger Viotti erhalten wurden und welche Bressel in seine Auswahl von schweizer Kuhreihen und Volksliedern, 2. Aufl., 1829, aufnahm. Auch diese Melodie ist ohne Text gegeben.

4) Auch in den Ostalpen war sie zuhause; doch findet sich hier keine Spur eines Kuhreihens, wohl aber, wie wir gesehen haben, in gewissen Gesängen eine wahrscheinlich unter dem Einfluß der Schalmei entstandene Art der Melodiebil-

zweifellos bei keinem Hirtenvolke gefehlt hat, so wäre die Ausführung des Kuhreihens auf derselben nicht weiter verwunderlich.

Wie aber kam dann der Kuhreihen, oder vielmehr wie kam die Schalmei zur neutralen Quarte? Denn ihre Intervalle sind ja nicht, wie diejenigen des Alphornes, von Natur bestimmt, sondern der Verfertiger kann sie durch die Bohrung der Löcher willkürlich festlegen. L. Riemann scheint die Übertragung der Erhöhung der 4. Stufe aus einem Gebiet der Musik in ein anderes zu bezweifeln; denn er sagt:

»Merkwürdigerweise findet man die übermäßige Quarte im 17. und 18. Jahrhundert weniger auf den Instrumenten als im Volksgesange, z. B. in den Appenzeller Kuhreihen und Alphorngesängen. Die übermäßige Quarte soll hier ihren Ursprung in der neutralen Quarte der Alphornobertöne haben; doch habe ich sie auch noch heute auf dem Waldhorne in Bettel- und Straßenmusik beobachtet«.

Warum sollte aber nicht sowohl der Gesang der Gebirgsbewohner, als auch das Waldhorn die Erhöhung in Anlehnung an die Naturhörner, zu welchen ja keineswegs nur das Alphorn gehört, zum Teil beibehalten haben? Und ebenso könnte man sich bei Verfertigung der Schalmei nach den Intervallen der Naturhörner gerichtet haben. Riemann aber sucht für das Auftreten der Erhöhung tieferliegende Gründe. Er sieht sie in der »speziell den germanischen Völkern eigenen« Veranlagung, die Töne für den praktischen Gebrauch gemäß der unbewußten Empfindung für die Obertonphänomene und die Tonverschmelzung auszuwählen[1]). Diese Anschauung erscheint mir in jeder Beziehung unhaltbar. Zunächst ist der Dudelsack, auf welchem die neutrale Quarte eine stehende Erscheinung bildet, heute fast nur noch in Italien und in Schottland verbreitet. Es ist also sehr zweifelhaft, ob die Festlegung seiner Intervalle durch germanische Völker erfolgt ist. Wichtiger ist die psychologische Unmöglichkeit der von Riemann angenommenen Vorgänge. Unbewußte Empfindungen gibt es nicht. Entweder nimmt man Obertöne wahr, oder man nimmt sie nicht wahr. In der Regel offenbaren sie sich nur dem mit gespannter Aufmerksamkeit hinhorchenden oder gar mit einem Resonator bewaffneten Ohre. Den ausübenden Musiker und den Zuhörer würde ihre Wahrnehmung nur stören. Setzen wir aber selbst den Fall, die Obertonreihe sei dank besonders günstiger Zufälle schon vor unvordenklichen Zeiten bekannt geworden, so ist doch an und für sich nicht einzusehen, weshalb gerade die in ihr gegebenen Intervalle besonders wohlgefällig gewesen sein und zur praktischen Verwendung gereizt haben sollten, ist doch z. B. weder unsere heutige Dur- noch unsere Molltonart auf der Obertonreihe aufgebaut, obgleich der Versuch, unser Tonsystem aus dieser abzuleiten, seit Rameau immer wieder unternommen wird.

Natürlich können auch die verschiedenen Stufen der Tonverschmelzung, d. h. das Zusammenfallen je zweier gleichzeitig erklingender Töne zu einer mehr oder weniger vollkommenen Einheit, nur dann auf die Auswahl der Intervalle einwirken, wenn sie uns bewußt sind, wenn wir sie empfinden. Das geschieht freilich jedesmal, sobald wir zwei gleichzeitig erklingende

---

dung. Es ist jetzt klar, weshalb wir diese Weisen nicht Alphorn-, sondern Schalmeimelodien nannten.

1) L. Riemann, Über Tonskalen altdeutscher Musikinstrumente mit meßbaren Griffen, Monatshefte f. Musikgeschichte, 1904, S. 69 f. Übrigens scheint R. seine Meinung inzwischen revidiert zu haben. Vgl. Zeitschr. d. IMG., Jahrg. X, Heft 9, S. 271.

Töne wahrnehmen. Ob aber die Auswahl der Intervalle, wie C. Stumpf[1]) und im Anschluß an ihn wohl auch Riemann meint, wirklich durch die mehr oder weniger vollkommene Verschmelzung bestimmt wird und zwar in dem Sinne, daß man zunächst diejenigen Intervalle verwendete, deren Töne, gleichzeitig erklingend, am stärksten verschmelzen, muß aus guten Gründen bezweifelt werden[2]). Lassen wir aber die Voraussetzung gelten, so kann sie doch in unserem Falle zu nichts führen. Vielmehr ergibt sich ein Widerspruch zwischen den Anforderungen der Obertonreihe und denjenigen der Verschmelzung; denn die neutrale Quarte ist ein entschieden dissonierendes Intervall, gehört also nach der Aufstellung Stumpf's der 5. und untersten Verschmelzungsstufe an, während sie doch gerade in der Volksmusik der reinen Quarte, welche auf der 3. Verschmelzungsstufe steht, zeitlich vorangegangen sein soll. In dem gesamten Gebiet der Tonkunst ist vielleicht keine Erscheinung noch so sehr in Dunkel gehüllt wie das Zustandekommen der Tonsysteme, d. h. die Auswahl der Intervalle für den praktischen Gebrauch. Man sollte sich daher hier ganz besonders hüten, durch Aufstellung unklarer Hypothesen Verwirrung zu stiften.

Wie wir bereits wissen, kommt in der alpinen Volksmusik gelegentlich auch die kleine statt der großen Septime in der Durtonart zur Anwendung. Nach Riemann gibt es noch heute in den Dörfern des Ötz- und Zillertales Zithern, welche die kleine Septime aufweisen[3]). Mit Recht erinnert er an die wichtige Rolle, welche sie in der Volksmusik der schottischen und der norwegischen Hochländer spielt. Wenn er aber sagt: »Dem Charakter der Gebirgsbewohner entsprechend ziehen diese die ernste, herbe Ganzstufe der weichlichen Halbstufe vor« (er denkt dabei offenbar an die Kadenzierung), so steht auch diese Anschauung wieder durchaus in der Luft. Tatsächlich wirkt z. B. der Schritt *B-C* als Schlußfall zwar ernst, aber nicht herb, sondern im Gegenteil verschwebend, gleichsam in unbestimmte Weiten führend. Das ist natürlich; denn unter sonst gleichen Umständen stehen zwei Töne, welche um ein Halbtonintervall voneinander entfernt sind, in engeren Beziehungen zueinander als solche, deren Entfernung ein Ganztonintervall beträgt. Der Schritt *H-C* wirkt also viel notwendiger und darum entschiedener als der Schritt *B-C*. Diese Anschauung wird durch die geschichtliche Entwickelung bestätigt. Der einstimmigen Musik, in welcher die Beziehungen der Töne zueinander verhältnismäßig lockere sind, war die Kadenzierung mit dem Ganztonschritt angemessen. Die mehrstimmige und insbesondere die akkordische Musik aber, in welcher die Töne in viel engere und darum entschiedener ausgeprägte Beziehungen zueinander treten, rief ganz naturgemäß auch das Bedürfnis nach entschiedeneren Schlußfällen wach, und so gelangte im Laufe der Zeit die Kadenzierung mit dem Halbtonschritt zu fast ausschließlicher Herrschaft. Was Riemann veranlaßte, gerade diesen Schritt als weichlich zu bezeichnen, mag die bereits früher erwähnte Tatsache gewesen sein, daß eine Kadenzierung gerade infolge ihres entschiedenen Hindrängens zum

---

1) C. Stumpf, Konsonanz und Dissonanz, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft 1, 1898.

2) Vgl. meinen Aufsatz: Zur Theorie der Tonbeziehungen, Zeitschr. f. Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Bd. 26, 1901, worin man weitere Literatur angeführt und insbesondere die Anschauungen von Th. Lipps vertreten findet.

3) Für ihr Auftreten in der Schweiz, sei es im Gesang, sei es auf Instrumenten mit willkürlich festlegbaren Intervallen, habe ich keinen Beleg gefunden.

Schlußton, beziehungsweise Schlußakkord, unter Umständen, d. h. wenn dieses Hindrängen zu stark hervorgehoben wird, zu selbstverständlich und damit trivial wirken kann, und daß der Schritt von Leit- in den Grundton naturgemäß an dieser Wirkung teilhat. Man sieht aber, wie ungemein vorsichtig man verfahren muß, wenn man die psychische Wirkung eines einzelnen Faktors im Gebiet der Tonkunst feststellen und sie als Ursache seines Auftretens in bestimmten Fällen betrachten will.

Im übrigen erklärt Riemann das Vorkommen der kleinen Septime in der Volksmusik ebenso wie dasjenige der neutralen, beziehungsweise übermäßigen Quarte. Da die sogenannte natürliche Septime, welche sich mit der kleinen Septime ebenso leicht vertauschen läßt wie die neutrale mit der übermäßigen Quarte[1]), einerseits in der Obertonreihe enthalten ist und andererseits nach einer Vermutung Stumpf's hinsichtlich ihres Verschmelzungsgrades in der Mitte zwischen den konsonierenden und den dissonierenden Intervallen steht, so setzt Riemann hier wenigstens nicht die Obertonreihe und die Tonverschmelzung in Widerspruch zueinander. Aber alle übrigen Fehler seiner Erklärung bleiben auch hier bestehen.

Die eigentümliche Beschaffenheit der Kuhreihen hat noch zu anderen Hypothesen Veranlassung gegeben. Ambros vermutet, Notker Balbulus, Mönch zu St. Gallen im 9. Jahrh., habe sich bei der Komposition seiner sogenannten Sequenzen, auf welchen hauptsächlich sein Ruhm beruht, bis zu einem gewissen Grade an die Weisen der Hirten angeschlossen. Er führt eine Ostersequenz an, welche mit den schweifenden Melodien des Alphornes (gemeint sind natürlich Kuhreihen unserer zweiten Art) große Ähnlichkeit habe[2]). Eine Ähnlichkeit ist in der Tat vorhanden, und zwar erstreckt sie sich sowohl auf dieUnregelmäßigkeit der Rhythmisierung und Periodisierung als auch darauf, daß sich eine Phrase, die als ein melodischer Grundpfeiler des Kuhreihens zu betrachten ist, auch in der Sequenz findet. Sie besteht in der Durchschreitung des Durdreiklanges mit nachfolgender Berührung der 6. und Rückkehr in die 5. Stufe. Sie kommt zustande, wenn in dem Durhexachord, in welchem sich ja, wie wir wissen, schon der älteste, uns bekannte Kuhreihen hauptsächlich bewegt, die 2. und 4. Stufe nur als Zwischentöne behandelt werden. Trotz dieser Ähnlichkeiten macht Seiffert gegen die auch von Scadrowsky und Tobler gebilligte Hypothese mit Recht geltend, daß in dem Kuhreihen von 1545 die Perioden viel kürzer seien als in der Sequenz. Wir können also nicht wissen, ob die Volksweisen im 9. Jahrh. oder überhaupt jemals so ausgedehnte Perioden besaßen. Die melodische Übereinstimmung erklärt Seiffert gerade umgekehrt wie Ambros: Solche Tonfälle seien aus dem Kirchengesang in die weltliche Musik, sowohl in die kunstmäßig betriebene als auch in die des Volkes, übergegangen. Er führt eine Menge Beispiele aus dem 16. Jahrh. und aus späterer Zeit an, in welchen unsere Phrase deutlich hervortritt. Um nur eines der bekanntesten zu erwähnen, erinnere ich an die erste Zeile des Chorales: »Wachet auf, ruft uns die Stimme«. Schon daß zwei entgegengesetzte Annahmen möglich waren, zeigt, auf wie unsicherem Gebiete man sich hier bewegt. Allerdings ist es natürlich, daß sich die Kirche der Einwirkung der Volkskunst nicht

---

1) Macht ein *C* in der Sekunde 24 Schwingungen, so macht die natürliche Septime 42, die kleine $42^2/_3$ Schwingungen.

2) A. W. Ambros, Geschichte der Musik, 2. Bd., 3. Aufl., 1891, S. 126.

völlig verschließen und ebenso, daß sich diese dem Einfluß des Kirchengesanges nicht entziehen konnte. Aber wie sich dieser Austausch im einzelnen vollzog, das liegt bei unserer geringen Kenntnis der früheren kirchlichen und noch geringeren Kenntnis der früheren weltlichen Tonkunst noch sehr im Dunkel. So läßt sich die Vermutung Seiffert's nicht stützen, solange wir nicht wissen, wie und woher die betreffende Wendung in den Kirchengesang gekommen ist; denn ihrer Beschaffenheit nach könnte sie sehr wohl auch jener früher erwähnten Melodiefamilie angehören, welche nach Fleischer bis in die Zeit des germanischen Heidentumes zurückreicht. Wurde sie dann in die Kirchenmusik aufgenommen, so konnten später, z. B. im 16. Jahrh., sehr leicht Rückentlehnungen erfolgen. Wir tun also vorläufig jedenfalls besser, den Kuhreihen nicht in so weite historische Zusammenhänge einzuordnen.

Da uns die Betrachtung des Kuhreihens mit seiner offenbaren Zwitterstellung auf die volkstümliche Instrumentalmusik der Schweiz geführt hat, so sei gleich hier bemerkt, daß mir von instrumentalen Tänzen leider nichts bekannt geworden ist. Tobler beabsichtigte, Appenzeller Tänze in ihrer Originalbesetzung herauszugeben, hat aber diese Absicht meines Wissens nicht ausgeführt. Natürlicherweise gibt es auch in der Schweiz gesungene Melodien, welche uns wie Instrumentaltänze anmuten. 2 solcher Melodien bringt Wyss in der bereits erwähnten Sammlung[1]), die erste unter der Überschrift: »Der Hochzeitstanz«. Es war also zweifellos ein Tanzlied, das aber schon damals, 1826, fast völlig unbekannt gewesen sein soll. Ob es jedoch ursprünglich der Schweizer Volksmusik oder überhaupt der Volksmusik angehört, erscheint fraglich; denn die sehr gute Melodie, welche hier ausnahmsweise mit Bass wiedergegeben ist, steht in Moll und berührt einmal die parallele Durtonart.

In Appenzell scheinen bis auf den heutigen Tag bestimmte Lieder zum Tanze gesungen zu werden; denn wenn Tobler auch sagt, Jodler und Tanzlied gingen häufig in einander über, so teilt er doch eine Reihe von »Tanzliedern« mit, welche mit dem Jodler nichts zu tun haben. Sie gehören im ganzen dem allgemein deutschen Volksliedtypus an und verraten ihre alpine Heimat wohl nur durch die entschiedene Vorherrschaft des Dreivierteltaktes[2]) und durch die häufige Durchschreitung des Durdreiklanges.

Das von uns so genannte Alpenlied, also dasjenige, welches sich in seinen melodischen Grundlagen an den Jodler der Hauptart anschließt, scheint in der Schweiz nicht ursprünglich zu sein. Schon Scadrowsky weist auf das Vorkommen des Tyroler Ländlers hin, behauptet jedoch, durch die Lebhaftigkeit des Vortrages erscheine er völlig verändert. Der moderne Volksliedforscher John Meier aber bezeichnet die Invasion der Tyroler-, Kärntner- und Steirerlieder geradezu als eine Gefahr für das schweizerische Volkslied[3]). Vielleicht ist es kein Zufall, daß das Alpenlied in den Aufzeichnungen von Tobler überhaupt nicht, wohl aber in den Sammlungen aus der Zentralschweiz, wenn auch spärlich, vertreten ist[4]); denn darin würde sich ein ähn-

1) Wyss und Huber, a. a. O., Nr. 12 und 19.

2) Nur 2 stehen im Zweivierteltakt.

3) John Meier, Kunstlieder im Volksmunde, 1906.

4) Vgl. z. B. Bressel, a. a. O., 1. Melodie zu: »Uf de Berge isch guet lebe«, Gassmann, a. a. O., Nr. 32, 1. Teil; 33, 1. Teil; 37, 38, 44, 46, 48, 65; 75, Anfang; 147, 1. Teil; 164; ferner aus den im Archiv für schweizerische Volkskunde von J. Meier und Mariage in Bd. 5 mitgeteilten Berner Volksliedern Nr. 11, 2. Teil;

liches Verhältnis der beiden Landschaftsgebiete zum ostalpinen Volksgesang zeigen wie hinsichtlich des Jodlers.

Dem widerspricht es nicht, daß die Appenzeller Schnaderhüpfl denjenigen der Ostalpen ungemein ähnlich sind, höchstens, daß sie vielleicht mehr Durchgangstöne aufweisen; denn vermutlich ist auch die Form des Schnaderhüpfl nicht urspünglich schweizerisch und wurde von Österreich aus in das benachbarte Appenzell eingeführt, während sich dieses in bezug auf die hier heimischen Gattungen abgeschlossen hielt.

Bei einer im einzelnen durchgeführten Vergleichung würde sich jedenfalls für so manches Schweizer Alpenlied der ostalpine Ursprung feststellen lassen. So findet sich in dem Berner Lied, »O wenn's doch einmal Sommer wär« [1]), nicht nur ein, wie wir gesehen haben, in den Ostalpen weit verbreiteter Text wieder, sondern auch der 1. Teil der Melodie scheint eine Umbildung des entsprechenden Teiles der in Steiermark gesungenen Melodie zu sein [2]). Auf Nachahmung eines von außen Hereingetragenen deutet auch eine in den Alpenliedern zuweilen auftretende merkwürdige Unbeholfenheit hin. So fällt eine Melodie aus Luzern am Schluß völlig aus dem Stil [3]), und eine andere macht den Eindruck, als habe sie sich vergeblich bemüht, ein Alpenlied zu werden [4]).

Auch die Anfügung eines Jodlers an ein Lied, mag dieses nun eine Alpenmelodie sein oder nicht, scheint aus dem ostalpinen Gesang übernommen zu sein. Bei Tobler findet sie sich nur ein einziges Mal, öfters dagegen bei Gassmann. Aber hier sind die Jodler meist auffallend steif [5]).

Während in den Ostalpen die Hauptmasse der Lieder Alpenmelodien aufweist, ist in der Schweiz die allgemein deutsche Volksliedmelodik vorherrschend. Dies hängt wohl damit zusammen, daß der Wandertrieb der Schweizer stärker ist und sich auch viel früher geltend machte als der der ostalpinen Bevölkerung, und daß die Schweiz schon länger und in höherem Maße ein Ziel der Touristen ist als die Gebiete der Ostalpen. Daher ist es auch nicht zu verwundern, daß außer dem Alpenlied eine Menge Volkslieder aus Deutschland eindrangen, wovon namentlich die Sammlung von Gassmann ein deutliches Bild gibt. Auch sind hochdeutsche Texte bei weitem häufiger als in den Ostalpen.

Als eine Unterart des deutschen Volksliedtypus haben wir früher jene Weihnachtslieder kennen gelernt, welche uns auch in ihrer Melodik ihrer Bestimmung angepaßt zu sein schienen. Solche Lieder kommen auch in der Schweiz vor, vielleicht von Osten her eingeführt [6]). Auch im übrigen mögen sich Abweichungen von dem gewöhnlichen deutschen Volkslied, ja selbst für den schweizerischen Volksgesang charakteristische Unterschiede finden. So ist mir in den hierhergehörigen Liedern aus Appenzell die Bevorzugung des Quartenschrittes aufgefallen. Aber das wenige bisher vor-

---

32, 56; dieses von Meier als wahrscheinlich österreichisch bezeichnet. Auch »Uli und Elsi«, Wyss und Huber, a. a. O., Nr. 14 erinnert an österreichische Alpenlieder.

1) Berner Volkslieder, a. a. O., Nr. 55.
2) Schlossar, a. a. O., Nr. 12.
3) Gassmann, a. a. O., Nr. 73.
4) Ebenda, Nr. 159.
5) Vgl. besonders die eben erwähnte Nummer.
6) Ebenda, Nr. 1 und 3.

liegende Material erlaubt uns noch nicht, in eine Untersuchung über diesen Gegenstand einzutreten. Wir können hier nur einige Bemerkungen machen, welche mit früher Gesagtem zusammenhängen.
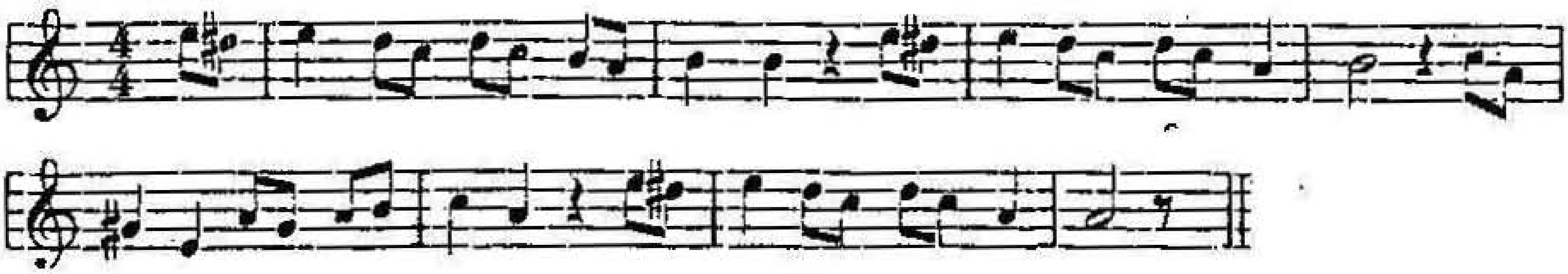
Nach Scadrowsky unterscheidet sich das schweizerische vom deutschen Volkslied nicht nur in der Melodiebildung, sondern auch durch häufigen Tempo- und Taktwechsel. Leider geht er hierauf nicht näher ein, und es ist auch nicht klar, ob er speziell alpine Lieder oder, was wahrscheinlicher ist, das schweizerische Volkslied überhaupt im Auge hat. Jedenfalls ist mir in Liedern von Tempowechsel nichts und von Taktwechsel nur sehr wenig begegnet. In einem Luzerner Lied[1]) folgt auf den Zweiviertel- der Dreivierteltakt und zwar in Anlehnung an den Wechsel des Versmaßes, während am Schluß ein Viervierteltakt steht, der nicht durch diesen veranlaßt ist.

Etwas häufiger scheint die Periodisierung mit ungeraden Taktzahlen zu sein. Wieder durch den Text herbeigeführt ist die Dreitaktigkeit der beiden ersten und der letzten Periode eines Luzerner Liedes[2]), nicht dagegen die Fünftaktigkeit des 2. Teiles in »Durs und Bäbeli« und der sehr eigenartige Bau von »Mys Lieb, wä du zur Chilche tust ga«. Beide stehen in der Sammlung von Wyss, und das letztere wurde auch von Erk-Böhme übernommen[3]). In der Melodie dieses Liedes folgt auf eine fünftaktige eine viertaktige Periode, und das Ganze wird wiederholt. Böhme erklärt die erste Note des Liedes für einen verlängerten und daher in den Niederschlag versetzten Auftakt, eine Erscheinung, die sich in älterer Musik, namentlich in Chorälen, nicht selten findet, und sucht damit die ursprüngliche Viertaktigkeit der ersten Periode zu konstruieren.

Was die Erklärung für die wenigen anderen angeführten Abweichungen von dem üblichen Schema betrifft, so kann man natürlich auch hier an Beeinflussung durch den ostalpinen Volksgesang denken, aber auch an eine solche von Westen her; denn Taktwechsel und Periodisierung mit ungeraden Taktzahlen kommen auch in den Volksliedern der französischen Alpen vor.

Wie wir früher sahen, führt in der Volksmusik der Ostalpen die Durtonart fast die Alleinherrschaft, und mindestens die gleiche Stellung nimmt sie in der Volksmusik der deutschen Schweiz ein; ja, A. Glück meint sogar, die Molltonart komme hier überhaupt nicht vor[4]). Demnach müßten die von Wyss mitgeteilten Lieder, welche in Moll stehen, unecht sein. Der bereits erwähnte Hochzeitstanz und ebenso das »Lied der Guggisberger[5]) könnten aus der Kunstmusik des 18. Jahrh. stammen. Ein zweifelloses und zwar höchst jämmerliches Kunstprodukt ohne jede Spur des echten Volksgesanges ist die Melodie des im Berner Dialekt gehaltenen »Schwyzer Heimweh« [6]). Dagegen scheint mir das nachstehende »Lied der Emmenthaler« [7]) durchaus nicht des Volksliedcharakters zu entbehren:

1) Ebenda, Nr. 158.
2) Ebenda, Nr. 123.
3) Wyss und Huber, a. a. O., Nr. 16 u. 18; Erk-Böhme, 2. Bd., Nr. 584a.
4) A. Glück, a. a. O., S. 78.
5) Wyss und Huber, a. a. O., Nr. 9.
6) Ebenda, Nr. 23.
7) Ebenda, Nr. 5.



Eingeführt wird wohl auch diese Melodie sein, aber vielleicht aus den französischen Alpen, wo, und zwar auch in den Hirtenliedern, das Mollgeschlecht durchaus nicht selten ist.

Noch ein anderes fremdes, d. h. nicht deutsches Element hat, wie auf den ostalpinen, so auch auf den schweizerischen Volksgesang gelegentlich eingewirkt, nämlich das katholisch-kirchliche. Der sogenannte Alpsegen, welcher sich noch heute vereinzelt findet, und welchen der Senne nach Sonnenuntergang vor seiner Hütte anstimmt[1]), beruht offenbar auf der gregorianischen Melodik. Es ist eine Art Litanei mit Anrufung verschiedener Heiliger. Auf der gleichen melodischen Grundlage scheinen die Nachtwächterlieder aufgebaut zu sein[2]).

Was schließlich den mehrstimmigen Vortrag der Lieder betrifft, so hat Gassmann einige wenige Beispiele von Zweistimmigkeit mitgeteilt. Diese ist die in unserem Volksgesang gewöhnliche[3]), nur daß sich, ähnlich wie im Kärtnerlied, die beiden Stimmen zuweilen streckenweise in die Melodie teilen, die dann natürlich einstimmig erklingt[4]). Im Vorwort zu seiner Sammlung aber berichtet Gassmann, daß zu den beiden Oberstimmen auch tiefere Begleitstimmen hinzutreten können, welche in der Regel einfache Akkorde angeben; doch kommt es auch vor, daß sich eine dieser Stimmen über die Melodie emporschwingt, und das nennt man »überschlagen«. Offenbar machen sich hier also Einwirkungen der ostalpinen Mehrstimmigkeit bemerkbar.

Schluß.

Nachdem wir im Vorstehenden die Volksmusik der deutschen Alpenländer einerseits in ihren einheitlichen Momenten, andererseits in vielen ihrer mannigfaltigen Erscheinungen an uns haben vorüberziehen lassen, könnte sich noch die Frage erheben, ob sie denn nicht über ihr Gebiet hinaus Verbreitung und Einfluß gewonnen habe. Die zahlreichen Alpenlieder, welche durch die Tyroler Sängergesellschaften, durch das sich immer mehr ausbreitende Zitherspiel und wohl auch infolge der nahen Berührung mit den Alpenländern, welche der sich jährlich über sie ergießende Touristenstrom mit sich bringt, in ganz Deutschland und Österreich, vielleicht sogar darüber hinaus, bekannt geworden sind, gehören meist zu den früher charakterisierten schlechten Nachbildungen. Manche Melodien, darunter wohl auch bessere, sind auch in beliebte Liedersammlungen fürs Haus oder in den Schulgesang übergegangen. Aber das alles hat wenig Interesse. Viel wichtiger wäre es, festzustellen, ob in außerhalb der Alpen gelegenen Gebieten Elemente oder

1) Ein Beispiel teilt Scadrowsky mit, Jahrbuch des schweizer Alpenklub, Bd. 4, a. a. O.

2) Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Bd. 2, Nachtwächterlieder aus Graubünden.

3 Gassmann, a. a. O., Nr. 13.

4) Ebenda, Nr. 1I7 und 139.

Teile der alpinen Musik wirkliches Volksgut geworden sind. Diese Feststellung aber würde eine eingehende Untersuchung erfordern und gehört zudem nicht mehr in den Rahmen unserer Arbeit. Soviel ist sicher: Wohin sich auch Gebilde der alpinen Tonkunst verbreitet haben mögen, sei es in den Böhmerwald[1]), sei es in das Elsaß[2]), überall sind sie leicht als etwas Eigenartiges herauszuerkennen, weil eben die Bewohner der deutschen Alpenländer eine wirklich eigene und selbständige Volksmusik geschaffen haben.

Giuseppe Bonno. (1710—1788.)

Sein Leben und seine dramatischen Werke.

Von

Egon Wellesz.

(Wien.)

Josephus Johannes Baptista Bonno wurde am 29. Jänner 1710 in Wien geboren und in der Kirche zu St. Stephan getauft[3]). — Sein Vater, Lucretius Bonno, war ein gebürtiger Italiener und stand als Läufer in kaiserlichen Diensten; seine Mutter hieß Maria Magdalena. Bei der Taufe fungierten als Paten in Vertretung Kaiser Josephs I. ein Läufer namens Franciscus Tomasini und in Vertretung des Grafen Johann Joachim Scheretie der Kammerdiener Liebherz und Rosina Pontillie, kaiserliche Läuferin[4]).

Über sein Leben sind wir wenig unterrichtet; gedruckt findet sich nur ein kurzer biographischer Abriß in Gerber's Musiklexikon (1790), den Schilling fast wortgetreu in seine Enzyklopädie (1835) übernahm. Anekdotenmaterial und eine Charakterisierung Bonno's findet sich in der Selbstbiographie von Dittersdorf; im übrigen stützt sich die folgende biogra-

1) J. Rank, Aus dem Böhmerwald, 1851, bringt im 1. Bd., S. 87f und im Anhang an Ort und Stelle aufgezeichnete Jodler und Alpenlieder. Übrigens fand er auch eine in den Volksgesang übergegangene Walzermelodie von Lanner.

2) Auf die Ähnlichkeit vieler elsässischer Lieder mit Alpenmelodien wies schon J. Tiersot hin in: *Histoire de la chanson populaire en France*, 1889. Vgl. auch die Besprechung dieses Werkes von O. Koller, Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft, 1891, ferner Weckerlin, *La chanson populaire de l'Alsace*, Paris, 1883, und die daraus von Erk-Böhme übernommenen Nummern.

3) In den Taufregistern ist er Bon genannt, manche schreiben Bono, doch durch seine eigene Unterschrift ist als die allein richtige Namensform die obige bezeugt.

4) Nach seinen Paten erhielt er auch die beiden ersten Vornamen.

phische Skizze auf das Aktenmaterial, das in den Hofprotokollen, Intimationsbüchern, Hofordonanzen, Hofzahlamtsrechnungen, Taufregistern und den Totenprotokollen niedergelegt ist.

Schon frühzeitig muß sich bei dem Knaben die musikalische Begabung in einer auffallenden Weise gezeigt haben, da er im Jahre 1726 auf Kosten Kaiser Karls VI. nach Italien geschickt wurde, um dort Komposition zu studieren. Man wählte Neapel, dessen Konservatorien damals ihre höchste Blüte erreicht hatten; zwar war das Haupt der neapolitanischen Schule, Alessandro Scarlatti, kurz vorher — im Oktober 1725 — gestorben, doch stand man noch völlig unter dem Eindrucke seiner Lehre, und die Schultradition wirkte ungeschwächt unter seinen Zöglingen und Nachfolgern weiter. Männer wie Durante, Leo unterrichteten, und in den Theatern gelangten Opern von Leonardo Vinci, Hasse, P. Scarlatti, Francesco Feo, Pergolesi, Antonio Orefici, Gius. de Majo, Mich. Gabellone zur Aufführung[1]). An der reichsten musikalischen Anregung fehlte es also sicher nicht während des 10jährigen Aufenthaltes Bonno's.

Wer seine Lehrer waren, läßt sich nicht feststellen, doch waren es sicherlich Schüler Scarlatti's, da Bonno's Schreibart eine eminente Verwandtschaft mit der seinigen zeigt. Neben den kompositorischen Studien betrieb er auch eifrig Gesangsstudien, die von großem Erfolge begleitet waren. Man rühmte seine angenehme Stimme, und er genoß eine außerordentliche Beliebtheit und großes Ansehen als Gesangslehrer.

Daß Opern und kirchliche Vokalwerke von ihm in Neapel mit Beifall aufgeführt worden sind, geht aus dem Gesuch hervor, das er nach seiner Rückkehr, im Jahre 1737[2]), dem Kaiser unterbreitete, um die Anstellung als Scholar in der Hofkapelle zu erlangen (Beilage I). Die Bewerber um diese Stelle mußten sich an den Hofkapellmeister J. J. Fux wenden, der die Talentproben des Betreffenden zu prüfen und sein Gutachten darüber abzugeben hatte. Nun war schon am 26. Juli 1736 zur Feier des Namenstages der Erzherzogin Maria Anna eine *Festa di camera a 2 voci: »Amore in superabile«* von ihm aufgeführt worden und zum Geburtstage des Kaisers am 1. Oktober eine: *Festa di camera: »Trajano«*, beide auf Operntexte des Hofpoeten Claudio Pasquini. Sie müssen dem Kaiser gefallen haben, denn Bonno's Gesuch wurde bewilligt, obwohl das Gutachten Fuxen's keineswegs günstig lautete (Beilage II).

Im Jahre 1736 war der Vizekapellmeister Antonio Caldara gestorben, der schon seit längerer Zeit den immer kränkelnden und altersschwachen Hofkapellmeister Fux vertreten hatte[3]). Da diesem nun wieder der ganze

1) Florimo. *Scuola Neapolitana.*

2) Hier befindet sich bei Gerber und Schilling eine Unrichtigkeit, indem sie als das Jahr der Rückkehr 1740 ansetzen, während es aktengemäß 1736 war.

3) So dirigierte Caldara auch schon 1723 die denkwürdige Aufführung von

Dienst zufiel, so bemühte er sich um einen Nachfolger. Um die Stelle bewarb sich Luca Antonio Predieri, Domkapellmeister zu Bologna; gleichzeitig suchte Bonno um die Verleihung des Titels eines »würcklichen Hofcompositoris« an. Die beiden Gesuche wurden bewilligt (Beilage III). Predieri tritt am 6. Februar 1739 die Stelle als Vizekapellmeister an, und Bonno erhält den Titel eines Hofkomponisten, ohne daß damit eine Erhöhung seiner Besoldung verbunden worden wäre; er behält vorläufig seinen Hofscholarengehalt von 360 fl., figuriert aber schon im März 1741 in der unter Maria Theresia angefertigten Liste des Hofstaates mit 800 fl., während allerdings die übrigen Hofscholaren viel höhere Gagen aufzuweisen hatten, z. B. Porsile 1200 fl. Gleich von ihrem Regierungsantritte an zeigt sich bei Maria Theresia deutlich das Bestreben, den hohen Löhnen der Angestellten ein Ende zu machen und den Stand der Hofhaltung zu vermindern; so steht auch bei Bonno und Predieri der Vermerk, daß im Falle der Erledigung der Stelle sie nicht mehr besetzt werden solle. Als nun Predieri nach Fuxen's Tode Hofkapellmeister wurde, rückte Bonno nicht vor, sondern die Vizekapellmeisterstelle wurde unbesetzt gelassen.

Um diese Zeit hat Bonno geheiratet, doch war die Ehe nicht von langer Dauer, da seine Frau viele Jahre vor ihm starb[1]). Der Ehe entstammten vier Kinder, deren Namen sich auch in den Totenprotokollen (Beilage VI) und den sich daran schließenden Erbschaftsverhandlungen finden. Es waren drei Töchter — deren eine kurz vor Bonno's Ende heiratete, während die zwei anderen das Haus führten — und ein Sohn, der Offizier bei der ungarischen Armee war und zur Zeit des Todes seines Vaters als »Oberlieutenant im Pallavicini Infanterie Regiment im Feldlager bei Semlin« kampierte. Infolge des niederen Gehaltes und der bald zahlreichen Familie war Bonno gezwungen, sich nach einem Nebenerwerb umzusehen, und so finden wir ihn auch um diese Zeit als Gesangslehrer und als Kapellmeister beim Prinzen von Sachsen-Hildburghausen[2]) tätig.

Wie schon eingangs erwähnt wurde, hatte er in Neapel eifrige Gesangsstudien betrieben, die ihm in Wien sehr zu Nutze kamen; denn seine glücklichste Tätigkeit entfaltete er hier als Lehrer und Korrepetitor

---

Fuxens "*Constanza e fortezza*" in Prag, während der Autor, der gichtkrank in einer Sänfte die Reise zurückgelegt hatte, unter den Zuhörern saß. (Köchel: Fux.)

1) Es ist in den Totenprotokollen eine große Lücke bis zu den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts, nun fand sich keine Eintragung einer »Bonnin« außer einer Trompetersgattin während 1760 und 88, so daß also nur mit Sicherheit festgestellt werden kann, daß sie wenigstens 30 Jahre vor ihm verschieden ist. Auch ihr Name ist auf keinem Dokumente überliefert.

2) Dieser war Generalfeldzeugmeister der kaiserl. Truppen.

der großen Sänger und Sängerinnen, die sich teils ständig, teils vorübergehend in Wien aufhielten, und es galt als eine gute Empfehlnng, aus seiner Schule zu sein. »Welche außerordentliche Gabe dieser Mann gehabt habe«, schreibt Dittersdorf in seiner Selbstbiographie, »Sänger zu bilden, davon könnte ich viele seiner Lehrlinge zum Beweise anführen«. Er nennt bloß Mademoiselle Starzer, die Schwester des Komponisten, eine hervorragende Altistin, und Therese Teiber. Lange Jahre war er auch Korrepetitor der Vittoria Tesi, die »von Natur mit einer männlich starken Kontraaltstimme begabt war«[1]). Sie stand, wie die übrigen genannten Sängerinnen, im Dienste des Feldmarschalls und Generalfeldzeugmeisters Prinz Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen, eines passionierten Musikliebhabers, der dem Adel in Wien das ganze Jahr hindurch große Akademien[2]) in seinem Palais (jetzt Fürst Auerspergischen) gab, die unter der musikalischen Leitung Bonno's standen[3]). Die Akademien fanden regelmäßig am Freitag Abend statt, dafür gab es dreimal in der Woche Proben beim Prinzen um 11 Uhr Vormittag[4]). Für diese Gelegenheit wurde die ständige Kapelle »mit einer Anzahl der gewähltesten Orchesterspieler verstärkt: daher sie auch für die beste in ganz Wien gehalten«. Bonno hatte auch die Aufgabe, mit den durchreisenden Virtuosen und Sängern wegen der Bedingungen zu verhandeln, unter denen sie ihre Mitwirkung zusicherten, und sie dann für die Akademien zu engagieren. So geschah es auch, daß der Prinz durch Bonno's Vermittlung die Bekanntschaft mit Gluck machte, der im Dezember 1751 nach Wien kam und in der Folge in engem Kontakte mit dem

1) v. Marpurg, Lebensläufe: Quantz 227,—. »Vittoria Tesi aus Florenz eine Schülerin des Redi und Campeggi. Mit einem sehr pathetischen Ton der Stimme, mit einer vollkommenen, reinen Intonation, mit einer deutlichen, reinen und sehr wohlklingenden Aussprache, mit einer Gestalt, die der Gestalt der homerischen Juno ähnlich war, wußte sie Schauspielkunst, vortreffliche Aktion und bewunderungswürdigen Ausdruck verschiedener Charaktere zu vereinigen, lauter Eigenschaften, die sie zur ersten Aktrice des Jahrhunderts machten«. Arteaga, Geschichte der italienischen Oper. Deutsch von Forkel.

Auch Dittersdorf spricht in Worten der höchsten Verehrung und Anerkennung und berichtet auch, daß Bonno viele Arien für sie geschrieben habe, die bei musikalischen Soireen vorgetragen wurden.

2) »Wöchentlich wird nebst andern gestifteten Akademien als z. E. bey dem Hrn Grafen von Collaldo, beym Herrn Landschafts Beysitzer Herr von Rees beym Herr von Oertel, etc. wenigstens einmal, bey des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen Durchl. unter Direktion des Herrn Joseph Bonno musikalisches Concert gehalten. Wien, Mense Aug. 1766«. Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

3) Anekdotenmaterial über diese Akademien bei Dittersdorf.

4) Hanslick (Konzertwesen in Wien) schreibt, daß die Proben am Abend vor dem Konzert stattfanden, was aber durch den Bericht Dittersdorf's, der lange Jahre hindurch bei der 1ten Violine, später als Primarius mitwirkte, widerlegt wird.

Prinzen und Bonno stand. Dies zeigt sich auch bei einem Ereignis, das nicht nur in musikalischer, sondern auch in kultureller Beziehung höchst bemerkenswert ist.

Der Prinz hatte die Kaiserin Maria Theresia und ihren Gemahl, sowie einige Mitglieder des Kaiserhauses eingeladen, einige Tage auf seiner Besitzung Schloßhof zu verbringen, wofür eine Reihe von Überraschungen geplant war. Den Mittelpunkt der Festlichkeiten sollten aber — dem Geschmacke der Zeit entsprechend — drei Opernvorstellungen bilden, zu deren musikalischem Teil Gluck und Bonno herangezogen wurden. Bonno hatte die »*Isola Disabitata*« und »*Il vero Omaggio*« von Metastasio übernommen, Gluck »*L'eroe cinese*« des gleichen Autors. Die »*Isola*« und »*L'eroe cinese*« liegen uns in den Exemplaren der Hofbibliothek vor; dagegen scheint es, daß man »*Il vero Omaggio*« als verloren zu betrachten hat. Es existiert zwar ein Duo gleichen Namens von Bonno, doch kann es aus mehreren Gründen nicht dasjenige Stück sein, welches in Schloßhof zur Aufführung kam. Erstens ist dieses Werk, das nur in einer Abschrift in der Hofbibliothek vorliegt, aus dem Jahre 1739 datiert. Nun ist es aus künstlerischen Gründen nicht anzunehmen, daß Bonno für eine so außergewöhnliche Feierlichkeit auf ein Jugendwerk zurückgegriffen hätte, das vor 17 Jahren geschrieben und das schon einmal aufgeführt war. Ferner wäre dieser Vorgang auch ganz gegen die damalige Gepflogenheit der Komponisten gewesen, deren Hauptkunst darin bestand, Gelegenheitsmusik auf Texte zu schreiben, die gleichfalls in der ganzen Anlage für den einen Moment des Festes geschaffen waren. Zweitens findet sich im Wiener Diarium eine Stelle zitiert, die den Höhepunkt des Werkes darstellt und den Übergang von der Opernhandlung zur Glorifizierung des Fürstenhauses bildet:

Selvaggi abitatori! Selvaggi abitatrici! Venite ai nostri Numi, offrite tutt' in Omaggio il cuor.

Diese findet sich nun weder in der Handschrift, noch in der Pariser Ausgabe der Werke Metastasio's, wo die Unklarheit noch durch die folgende, dem Libretto vorangehende Notiz erhöht wird:

"*Questo breve Drammatico componimento fu scritto in Vienna dall' Autore, l'anno 1743 e cantato con Musica del Bonno nel Palazzo del Giardino di Schönbrunn alla presenza de' Sovrani, per festeggiare il giorno di nascita di S. A. R. L'Arciduca Giuseppe, poi Imperadore.*"

Danach wäre das Libretto später als die Oper geschrieben.

Es ist mit aller Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß Metastasio den Text von *Il vero Ommagio* für die Feier gänzlich umarbeitete, die Handlung reicher gestaltete, einen Chor einführte, und daß Bonno dazu eine ganz neue Musik schrieb, wie er das auch bei der »*Isola Disabitata*« tat. Nachforschungen sind aber bis jetzt ohne Erfolg gewesen, so daß man

vorläufig die Partitur als verschollen zu betrachten hat. Man muß dies bedauern, da sich in dem sonst nicht mitteilsamen »Diarium« ein spaltenlanger Artikel über das Fest, die Opern und ihre Inszenierung findet, weiteres Material Dittersdorf liefert und man ein vollkommenes Bild einer Aufführung zu dieser Zeit hätte, falls sich noch die Partitur fände.

Vor allem kann man aus den Berichten ersehen, daß der Maßstab, mit dem wir nach heutigen Musikbegriffen an ein derartiges Werk heranzutreten gewohnt sind, für die damalige Produktion beseitigt werden muß. Dichtung, Musik, Inszenierung, Theaterarchitektur, Beleuchtungseffekte, Tanz treten als gleichberechtigte Künste auf, und erst das wohlerwogene Mischungsverhältnis — der praktische theatrale Effekt — gibt dem Konglomerat die Existenzberechtigung und Daseinsbedingung. Es ist hier das gleiche Kunstprinzip geltend wie in der barocken Architektur, wo die einzelne Säule, Volute oder Verschnörkelung an sich betrachtet zwecklos erscheint und nichts sagt, und erst die harmonische Vereinigung und Verschmelzung im Gesamtbild den gewollten Effekt der einheitlichen Raumgestaltung gibt, so daß kein Teil weggelassen werden kann, ohne den Eindruck des Ganzen zu vernichten. Was für eine Höhe die künstlerische Inszenierung damals schon erreicht hatte, mit welchem Raffinement vorgegangen wurde, davon soll die folgende Notiz Dittersdorf's Zeugnis ablegen: »Der Einzug geschah ohne alles Geräusch. Nichts von Triumphbogen, Pöllerkanonen — Mörserschüssen, Trompeten und Pauken und Jubelgeschrey. Geflissentlich hatte der Prinz allen diesen Prunk vermieden, damit die anderen Spektakels desto überraschender seyn sollten«, und noch mehr der Bericht des Wiener Diariums über die folgenden Ereignisse:

Beschreibung deren bey Anwesenheit beyder Kaiserl. Königl. Majestäten mit denen aller-Durchleuchtigsten Erzherzogen Joseph, und Carl, wie auch den beyden älteren Allerdurchleuchtigsten Erzherzoginnen Maria Anna und Maria Christina auf des Durchleuchtigsten Prinzen Joseph Friedrich, Herzogen zu Sachsen / etc. / Herrschaft Schlosshof gehaltenen prächtigen Festivitäten.

(Am 23. September Ankunft des Hofes und nach einem Mahle begeben sich alle in das Theater, das in einem waldigen Teile des Parkes errichtet ist.)

“Sothaner ist mit Alléen, welche mit Spallieren besetzet seynd fast wie ein Irrgarten durchschnitten; und gleichwie der Anleger dieses ansehnlichen Waldgartens von aller Gelegenheit, wo etwann ein Gang auf einen grossen Baum zutrift, und selbige, mit einem bald erhöheten, bald vertieften Waasenwerk in allerhand Formen, umgeben, auch sonsten das ganze Wäldel, mit allerhand Gabineten von Bäumen, und Waasen garniert hat, so ist auch erst kürzlich ein ganzes, aus buchenen Spallieren und Waasen bestehendes, überaus artiges Theatrum alda, jedoch mit einer solchen Finesse, angeleget worden, dass man das ganze Wäldel ausgehen, ja dichte bey erwähnten Theatro vorbey passieren, und gleichwolen dasselbe nicht ehender vermerken kann, bis man würcklich den Platz der Zuschauer betretten hat.

Auf diesem Schauplatz war eine überaus Herzrührende, aus der künstlichen Feder des Sinnreichen, und Weltberühmten Hofpoeten, Herrn Abbate *Metastasio* hergeflossene: *Il vero Omaggio* betitulte, und durchaus auf die Allerhöchste Anwesenheit Beyder K. K. Majestäten alludirende Serenad veranstaltet. Gleichwie nun obenerwehnter-massen dieses Theatrum gantz verborgen ist; so geschah es auch, dass gedachte Allergnädiste Herrschaften, mitlerweile, da sie mit dem Prinzen im besten Discours vertieft waren, in währenden Spatzierengehen, sich mitten in dem Schauplatz befanden, ehe Dieselbe nur vermerket hatten, dass Sie sich einem Theatro näherten.

Bey deren ersten Anblick aber wurde sogleich mit der Ouverture der Anfang gemacht, folglichen das gantze Singspiel durch die berühmte Madame Vittoria Tesi, und Mademoiselle Theresia Heunisch auf das annehmlichste producieret. Waren nun sowol die Allergnädigste Herrschaften, als die in Dero Gefolge sich befindende Dames und Cavaliers durch die ob-erwehnte Erblickung eines allda niemalen vermuteten Theatri surpreniert, so ware deren Verwunderung noch weit grösser, als in dem letzten Duetto / da nämlich die agirende Nymphen durch die Worte: »*Selvaggi abitatori! Selvaggi abitatrici, Venite ai nostri Numi, offrite tutt' in Omaggio cuor*, gleichsam alle Einwohner der Wälder zu Ablegung ihrer Huldigungs-pflicht, einluden / die Ohren dieser Allerhöchst- und Hohen Zuschauern, mittels 4 in der Weite sich hören lassender Echo, von Waldhörnern, Trompeten, Flutes-traversieren, und Hautbois auf einmal entzückt wurden.

Jedoch auch hiemit hatte es noch kein Ende, sondern dasjenige, was jederman in eine rechte Erstaunung setzte, ware dieses, dass unerachtet man vorhero, in Durchwanderung des Waldes nicht einen einzigen Menschen, ausser jene von dem Gefolg der Allergnädigsten Herrschaften, erblicket hatte in einem Augenblick alle Büsche und Alleen mit Bauren, Baurinnen und Kindern ganz unvermerkt und ohne den mindesten Tumult, angefüllt, alle diese Populare aber abgerichtet waren, die letzten Worte: *Tutt' in Omaggio il cuor* mit zusingen und solcher gestalten nicht allein ihren Wunsch für die beständige Erhaltung, und Prosperität der Allerhöchsten Monarchen, und des Allerdurchleuchtigsten Erzhauses mit dem durch den Mund der singenden Nymphen aufgeopferten inbrünstigen Voto ihres Grundherren zu vereinbaren, sondern auch jene durchdringende Ausdrückungen, mittels welcher dieser Prinz sein dem Haus Oesterreich von zarter Jugend an gewidmetes treudevotes Herz beyden k. k. Majestäten durch eben diese anmutigen Stimmen nochmals zu Füssen legen und als ein wahres Opfer anbieten wollen, mit ihren einstimmigen Choro beyzutretten, und gleichsam als ewige Zeugen bestätigen. Es haben auch dieselbe nicht allein in der Music oder Intonierung vollkommen mit dem Orchestro und den Actricen ohne das Tempo zu verlieren, oder sonsten die mindeste Dissonanz, und Fehler merken zu lassen, eingetroffen, sondern auch ob-erwehnte Worte, in welscher Sprache, so klar und deutlich, als geborne Italianer, ausgesprochen wobey dann sonderheitlich der Eifer, mit welchen auch die kleinste Kinder von 7 und 8 Jahren sothane Expressionen, mit vollen Halse herausschrien, über alle massen zärtlich anzusehen, und allen Umstehenden andurch das Herz recht gerührt war, um so mehr, als man die aufrichtige Gesinnungsart des Prinzen bei dieser Gelegenheit, recht offenbar in seinen Augen lase.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Nach vollendeter Music erhuben sich Allerhöchst Dieselbige zurück in das Schloss und kurz darauf in das, auf ganz sonderbaren Gusto zugerichtete, und sowohl an Gemälden, als anderen Auszierungen, artig in das Auge fallende Theatrum in welchem unter andern das Parterre dergestalten gemahlt ist, dass es das Aussehen hat, als wann es mit einer Gallerie, und einer Menge auf solchen sich befindenden in allerhand Maskeren verkleideten Zuschauern garnirt wäre [1]).

Auf diesem Theatro wurde von schon erwehnten beyden, und noch mehreren Virtuosen, als nämlich der Mademoiselle Catharina Statzerin, und dem Herrn Frubart,[2]) Tenoristen, eine ebenmässig von dem Herrn Abbate *Metastasio* verfertigte, und, gleichwie obiges, von dem kaiserl. Hof-Compositore, Herrn Bonno in die Music gesetzte Opera, unter dem Titel: *L'Isola disabitata* aufgeführet, welche nicht allein von beyden k. k. Majestäten, sondern auch von allen Zuschauern über alle massen belobt wurde«.

Diese Schilderung der rauschenden Pracht, die der Wiener Adel damals entfaltete, führt uns eine Kultur vor Augen, die ihre künstlerische Verklärung in Mozart's Zauberflöte und in den Lustspielen Raimund's finden sollte, ihren Niedergang in den Zauber-, Menagerie- und Spektakelstücken am Theater an der Wien und in den Feuerwerksbelustigungen, Tierhetzen und Maskeraden im Prater. Es äußert sich darin ein Hang zu südlicher Fröhlichkeit, der ein Merkmal der österreichischen, speziell der Wiener Kultur ist und von jeher durch die solennen Feiern des Hofes, Schlittenfahrten, Jagden, Karnevale und die prunkvollen kirchlichen Veranstaltungen genährt wurde.

Von einem solchen Gesichtspunkte aus betrachtet werden die herkömmlichen, nicht allzutiefen Melodien der Opern, die etwas gleichgültig behandelten Mittelstimmen nicht zu einem harten Urteile über Bonno verleiten, da man überall den auf die praktische Ausführung bedachten Theatermusiker erkennen kann, der vollauf den ganzen schwierigen Apparat der Oper zu meistern versteht. Freilich trug er nicht, wie sein damaliger Mitarbeiter Gluck, eine höhere künstlerische Mission in sich, der sich aus dem äußerlich Prunkenden der italienischen Oper zu seinen spätern großen Schöpfungen durchringen konnte. Bonno lebte und diente seiner Zeit. »*He was essentially a court musician*«, sagt C. F. Pohl in Grove's *Dictionary of music* von ihm. Doch ist es auffallend, daß von dem Jahre 1754 an Bonno sich von der Oper abwandte und nur Kirchenmusik und Oratorien komponierte. Die Gründe sind uns nicht bekannt, es waren wohl hauptsächlich äußere; vielleicht mag er aber auch das überragende Talent Gluck's erkannt und in seiner Bescheidenheit dem jüngsten Meister Platz gemacht haben.

Im Jahre 1774 wurde er nach dem Tode Florian Gassmann's Hof-

---

1) Eine besonders in Österreich beliebte Art der spätern Barockarchitekten, durch derlei künstliche Veduten den Schein der Raumvergrößerung zu erwecken.

2) Bei Dittersdorf die richtigen Namensformen: Starzerin, Frieberth.

kapellmeister und zugleich Dirigent der Tonkünstlersozietät (1774—80). Dieses Institut war durch die Bemühungen Gassmann's im Jahre 1771 entstanden und befand sich unter dem Protektorate des Hof- und Kammermusikdirektors Johann Wenzel Graf von Spork. Die früheren musikalischen Leiter Reutter und Gassmann waren nur Vizepräsidenten, da der Protektor auch die Präsidentenstelle bekleidete. Auch Bonno trat am 12. Februar 1774 sein Amt als Vizepräses an, doch wurde er durch den Rücktritt des damaligen Protektors, Fürst Khevenhüller, im Jahre 1775 zum Präses erhoben (Beilage IV).

Im gleichen Jahre erhielt er einen Gehilfen bei seiner Tätigkeit als Dirigent in Salieri. Dessen Gehalt war vom Kaiser erhöht worden, damit er heiraten könne. Dafür hatte er — abgesehen von seiner sonstigen Tätigkeit — nur die Obliegenheit, dem verdienten, aber schon sehr alten und oft kranken Hofkapellmeister Bonno seinen Dienst zu erleichtern und die italienische Oper zu dirigieren[1]).

Zur Aufnahme in die Sozietät hatte Bonno ein Oratorium »*Il Giuseppe riconosciuto*« komponiert, sein letztes dramatisches Werk, das ihn in manchen Sätzen und besonders in der Behandlung des Orchesters auf einer hohen Stufe zeigt. Er wurde in der Akademie vom 20. März 1774 mit Sängern von der »welschen Opera buffa« aufgeführt. Er bekleidete seine Stelle als Hofkapellmeister bis zum Jahre 1788, wo er vom Kaiser mit seiner ganzen Besoldung per 1200 fl in den Jubilationsstand versetzt wurde[2]): durch eine Pension von jährlich 150 fl war auch für seine ledigen Töchter gesorgt. Kurz darauf legte Bonno auch seine Präsidentenstelle bei der Sozietät nieder und empfahl, da Salieri sein Nachfolger als Kapellmeister war, ihm auch diese Stelle zu übertragen.

Seines Ruhestandes genoß er nicht lange; er muß damals schon sehr altersschwach und krank gewesen sein, denn bereits am 15. April 1788 starb er im Hause »beim großen Jordan« Nr. 270 am Judenplatz an »Stickkatar«[3]). Er hinterließ nur ein ganz geringes Vermögen (Beilage V), so daß seine Kinder sich in großer Not befanden und oft noch in Gesuchen sich an den Kaiser und Magistrat wandten, um aus ihrer pekuniären Bedrängnis befreit zu werden.

Aus den Akten und Berichten gewinnt man das Bild, daß er ein

---

1) Über das Leben und die Werke des Antonio Salieri von J. F. Edlen von Mosel, Wien 1827.

2) Reichsfinanzarchiv. Cameralfacsikel 51 vom 29. März 1788. :Zur Ratssitzung vom 31. April 1788.

3) Totenprotokolle: Stadtarchiv. Dies ist das heutige Nr. 2 am Judenplatz und gehörte damals zur Pfarre St. Stephan.

Im Wr. Diarium findet sich über seinen Tod nur folgende kurze Notiz im Bericht über die Verstorbenen vom 15. April.

»Hr. Jos. Bonno jubil. k. k. Kapellmeister alt 78 Jahre. Am Judenplatz Nr, 270.«

biederer, rechtlicher Mann war von heiterem Wesen, der ganz der Kunst lebte und seine guten Beziehungen zu hohen Herren nicht ausnützte, sich zu bereichern und emporzukommen. Wenige Monate vor seinem Tode ließ er noch das Andenken Gluck's, der am 15. November 1787 gestorben war, durch die Aufführung eines Requiems feiern; ihm selbst wurde diese Ehrung, die sein Nachfolger Salieri vorschlug, »der Konsequenzen wegen« verweigert, und für all seine langjährigen Bemühungen tat die Sozietät nichts, als daß man Salieri beauftragte »den Erben Dank abzustatten«.

Wir haben nur ein Zeugnis, dafür aber ein vollwichtiges, über Bonno's Charakter; es stammt von Mozart, der in einem Briefe vom 11. April 1781 seinem Vater schreibt.

»Ob ich beim Bonno war? Dort haben wir ja meine Sinfonie zum zweiten Mal probiert. Das habe Ihnen auch neulich vergessen zu schreiben, dass die Sinfonie magnifique gegangen ist und allen Success gehabt hat. Vierzig Violinen haben gespielt, die Blasinstrumente alle doppelt 10 Bratschen 10 Contrabässe, 8 Violincelli und 6 Fagotte. Beim Bonno lässt sich Ihnen alles empfehlen. Die haben eine wahre Freude mich wieder zu sehen, er ist der alte ehrliche brave Mann.«

Die Opern und Oratorien.

Im folgenden soll der Versuch gemacht werden, einen Überblick in die Opern und Oratorien Giuseppe Bonno's zu geben. Vielleicht gerade, weil er nicht zu den Großen der Tonkunst gehört, mag diese Untersuchung ihre Berechtigung haben, da sie uns ein typisches Bild für die Wirksamkeit eines Musikers aufrollt, der unberührt von den Strömungen seiner Zeit von den Revolutionen, die das Auftreten Gluck's, Haydn's, Mozart's hervorrief, seinen anfangs eingeschlagenen Weg weiterging und sich hauptsächlich angelegen sein ließ, die vornehme Schar seiner Zuhörer auf gefällige und kurzweilige Art zu unterhalten.

Allmählich eignete er sich auch einigermaßen die Schreibart der um ihn lebenden Komponisten der Wiener Schule an, und brachte es in manchen — besonders langsamen — Sätzen zu einer ansehnlichen Höhe der Vollendung; doch bis in seine letzten Werke läßt sich der Schüler der Neapolitaner erkennen.

Der allgemeine Vorwurf der Entartung der Musik unter den Nachfolgern Scarlatti's bedarf einiger Berichtigung. Es ist nicht zu leugnen, daß gegenüber der gleichzeitigen deutschen Produktion — rein musikalisch genommen — die Opern der Neapolitaner zurücktreten müssen; doch faßt man die Ursachen dieser Erscheinung kulturell auf, so wird man bald zu einer Erklärung dieses Phänomens kommen.

Wie im biographischen Teil schon angedeutet war, drückt die Oper die vollkommenste Verwirklichung aller Ideen und Ziele der Barocke

aus, da sie ein harmonisches Zusammenwirken aller Kulturfaktoren dieser Epoche auslöst. Einen großen Teil des öffentlichen Interesse nahmen prächtige Aufzüge, heroische Darstellungen, pathetische Geberden ein; dieser Vorliebe kam der Librettist entgegen, indem er hervorragende historische Begebenheiten sich zum Vorwurf nahm und so auch dem Theaterarchitekten Gelegenheit gab, auf der Szene diese Ereignisse in einer entsprechenden Weise darzustellen.

Das große Verdienst Al. Scarlatti's war es, sich ganz von dem Gedanken befreit zu haben, die griechische Tragödie in der Oper zu verkörpern; er betonte vielmehr das Musikalische gegenüber der Dichtung; auf ihn geht die eigentümliche Verwendung der Arie zurück, in welcher — gegenüber dem rasch fortschreitenden Gang der Handlung in den Rezitativen — Gelegenheit zu weiterer Entfaltung der Gefühle, öfters auch ein ritardierendes Moment geboten wurde; so eröffnete er der musikalischen Erfindung ein weites Feld. Früher hatte der Komponist hauptsächlich in den Sinfonien und Ritornellen einen breiten Melodiebogen gespannt, während im Gesang sich alles der Dramatik unterordnete; jetzt wurde dem Sänger Gelegenheit zu größter Virtuosität gegeben durch die breite Cantilene, die er nach seinem Belieben durch Verzierungen noch bereichern konnte.

Eine Kunst, die neue bleibende Werte schafft und im höchsten Maße formbildend wirkt, kann man aber nicht als Verfall bezeichnen; vieles veraltete wohl mit der Zeit und wurde zur Manier, es entstanden aber immer noch genug bedeutende Werke in der neapolitanischen Schule, und die Technik vervollkommnete sich, so daß die Reform Gluck's einen völlig vorbereiteten Boden fand.

Stil und Thematik.
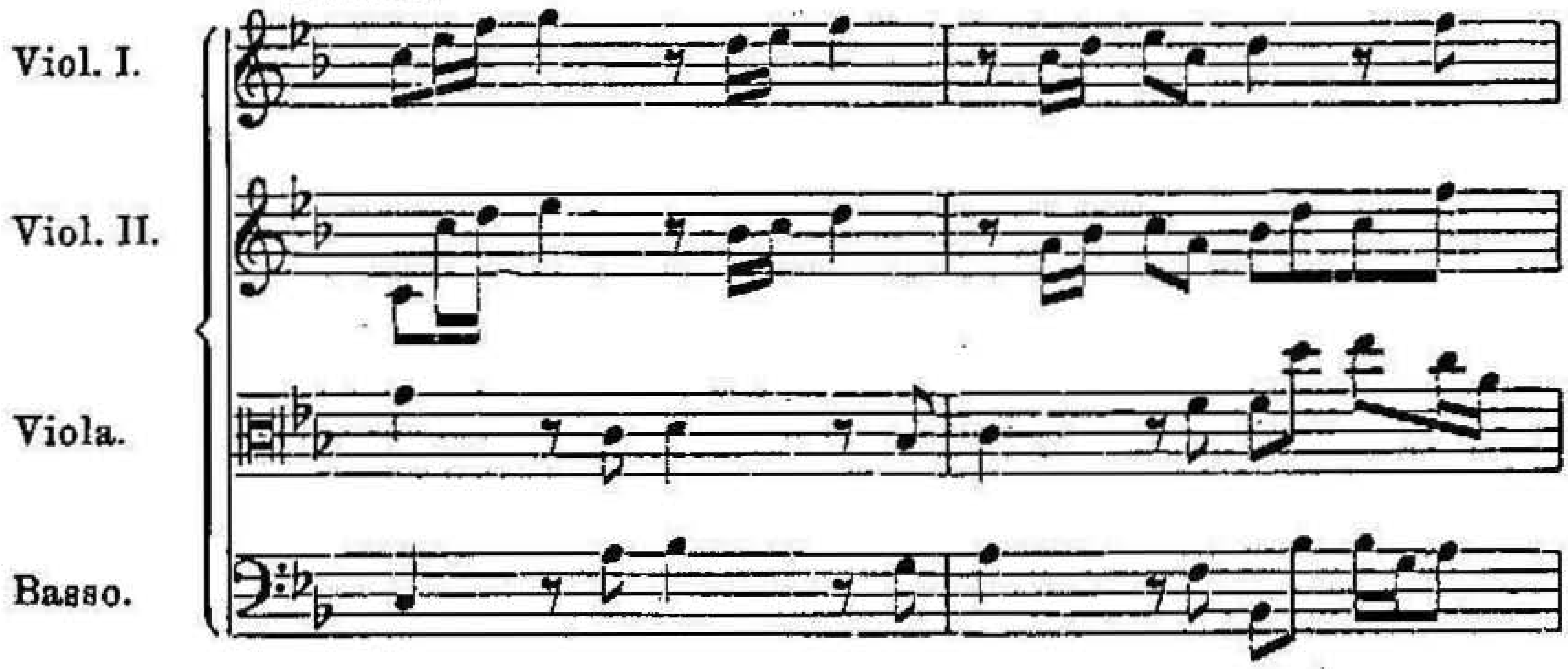
Zur Zeit der Hochblüte dieser Schule im Jahre 1726 wurde Bonno nach Neapel geschickt, um sich in der Komposition auszubilden, und zwar war es dort hauptsächlich die dramatische, der er sein Studium zuwandte. Die Namen seiner Lehrer sind uns nicht bekannt. Bonno sagt nur, daß er »*sotto li megliori Maestri*« studiert habe [1]), doch wird man, wie gesagt, nicht fehlgehen anzunehmen, daß sie Schüler und persönliche Anhänger Alessandro Scarlattti's gewesen sein müssen, da in allen Grundprinzipien die Stilähnlichkeit zwischen Bonno und diesem Meister eklatant ist und dessen formaler Einfluß bis in die letzten Werke andauert. Diesen Stil weist in vollster Reinheit das aus dem Jahre 1732, also noch aus der Studienzeit in Neapel stammende *Pastorale à due voce »Nigella e Nise«* auf. Aber schon in den ersten Werken, die in Wien entstehen, entwickelt sich neben diesem melodischen Stil ein

1) v. Beilage I.
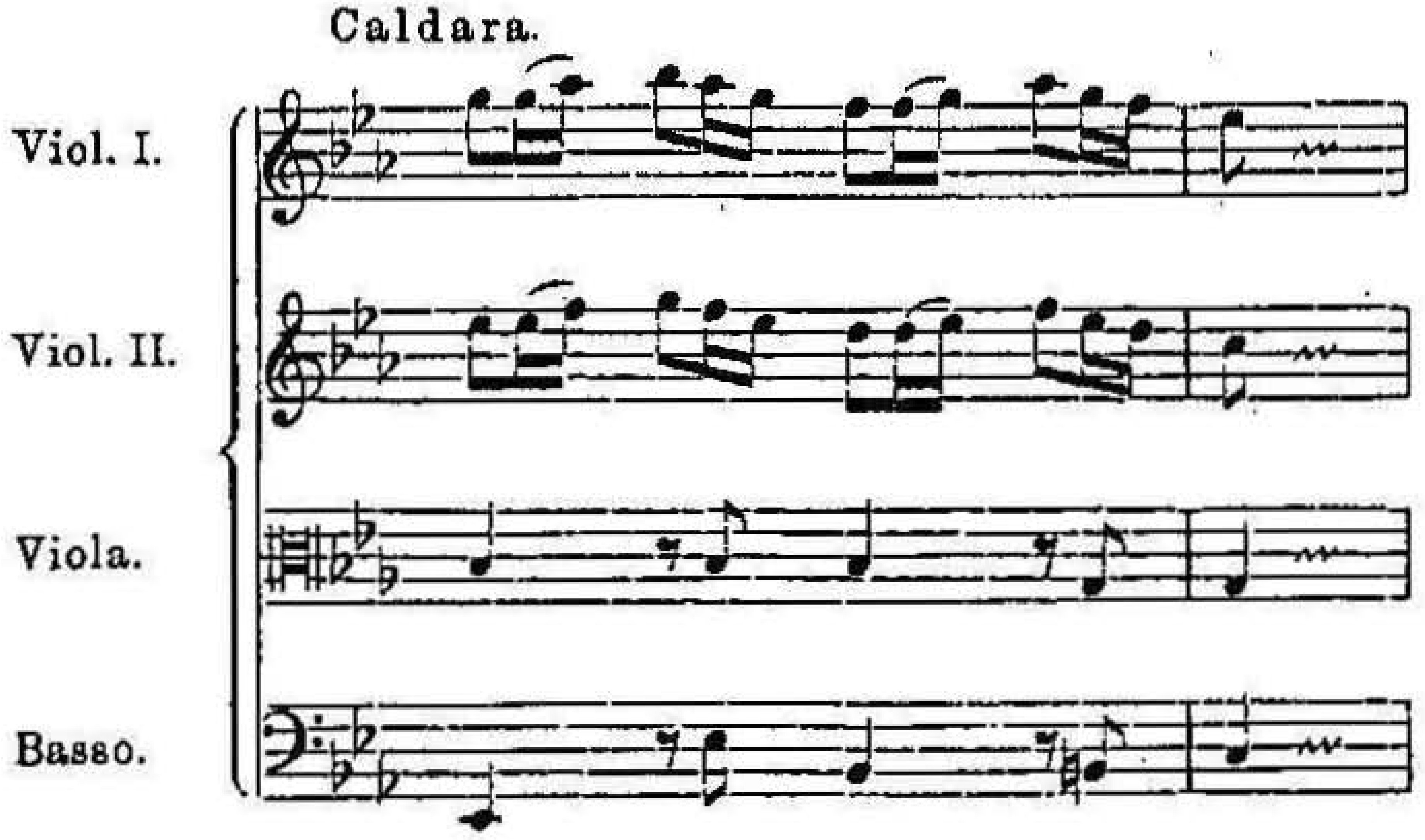
kontrapunktischer. Grund dazu gab wahrscheinlich die Erklärung Fuxen's, Bonno sei nicht genug im Kontrapunkt beschlagen[1]) und müsse in Wien weiterstudieren, sowie auch das wirkende Beispiel des Meisters in seinen dramatischen Werken und das Caldara's, dessen Opern zur Zeit in hohem Ansehen standen und oft gegeben wurden. Eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zwischen Caldara und Bonno findet sich in ihren Oratorien »*Gesù presentato nel tempio*«[2]) (1735) und »*San Paolo in Athene*« (1740). Beide Werke haben als Einleitungen französische Ouverturen.

Um nun den Höhepunkt der Fuge möglichst eindringlich zu gestalten, verläßt Caldara die kontrapunktische Vierstimmigkeit und bildet eine motivische Sequenz auf harmonischer Grundlage. Der gleiche Vorgang findet sich bei Bonno 5 Jahre später, wobei auch die motivische Ähnlichkeit auffallend ist:

Bonno.



Caldara.
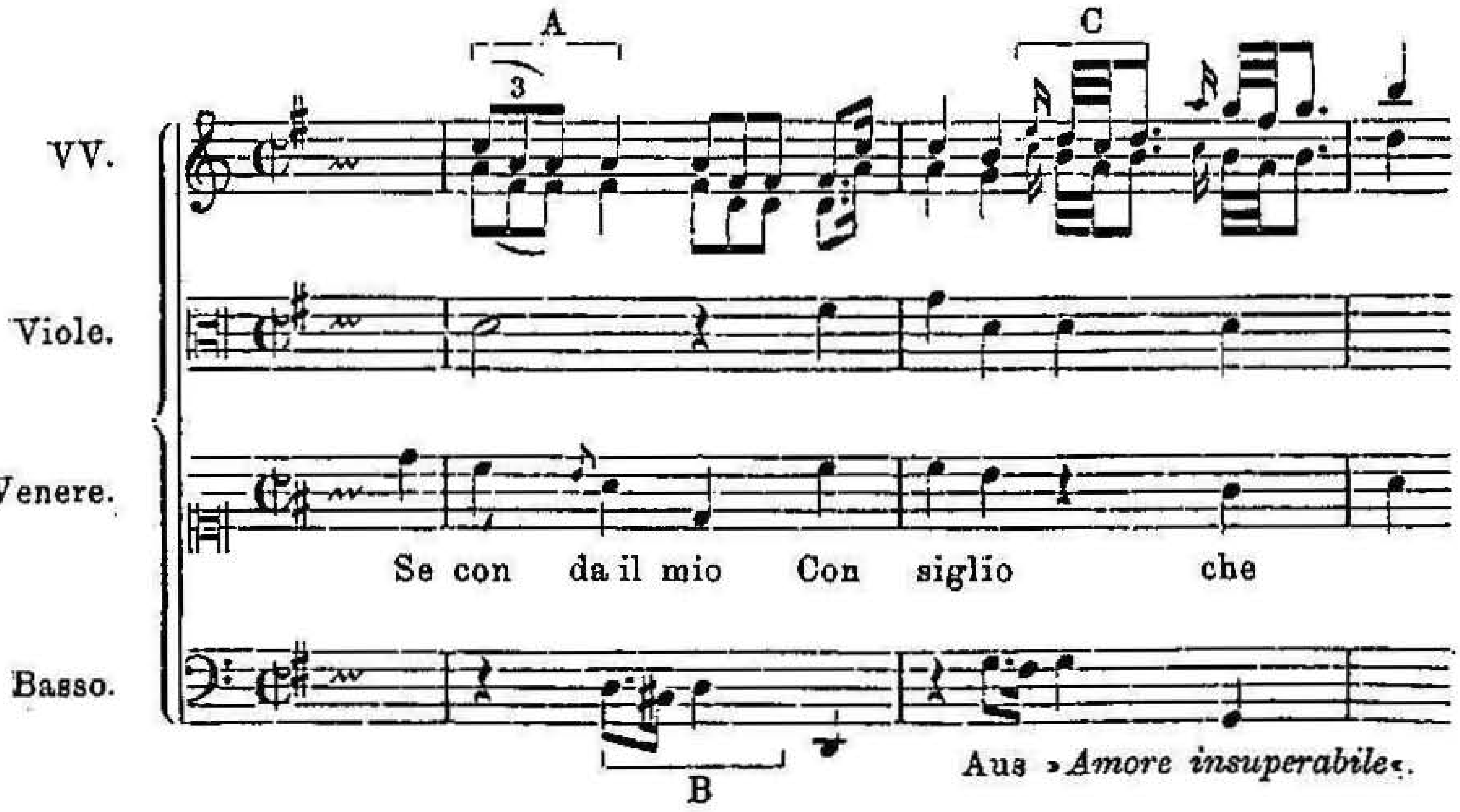


Außerdem pflegt Bonno in gleicher Weise wie Caldara in seinen Oratorien die Vor- und Zwischenspiele der Arien ungemein lang zu ge-

1) v. Beilage II. 2) Text von Apostolo Zeno.

stalten, so daß im »*Giuseppe riconosciuto*« (1774) ein 48 Takte langes Ritornell in mäßigem Tempo der Arie vorgeht. Im übrigen wäre es verfehlt, weiter bestimmte Einflüsse bei Bonno zu suchen; er gehört zu jenen Künstlern, die von überall Einflüsse in sich aufnehmen, so daß man bei ihm fast alle Eigentümlichkeiten seiner Zeit vertreten finden kann. Deutlich ist freilich die Tendenz seiner Entwicklung zu verfolgen, die dahin geht, die ursprüngliche sequenzierende Melodik in eine liederartige (im Sinne der Wiener Vorklassiker) umzuformen.
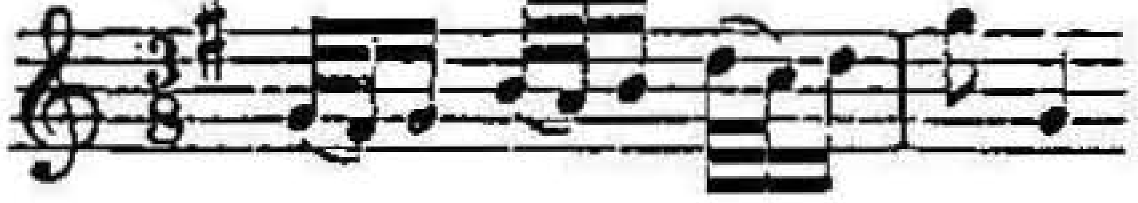
Jeder Komponist verfügt aber über eine — endliche — Zahl von Möglichkeiten, Themen zu bilden, und hat eine bestimmte Art, ähnliche Gefühle und Vorstellungen durch Themen auszudrücken, die untereinander in einer mehr oder minder nahen Verwandtschaft stehen; es gehört in die Reihe jener Vorstellungen, welche — als ganzer Komplex genommen — das Bild der Individualität des Künstlers ausmachen. Eine Anzahl solcher, in fast allen Werken Bonno's wiederkehrender Themen sollen die folgenden Beispiele geben.
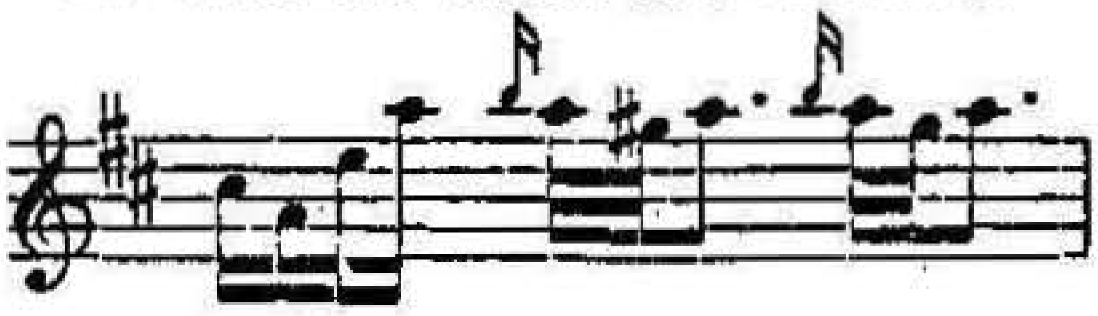


Aus »*Amore insuperabile*«.

Mit A B und C sind drei Motive bezeichnet, die sich hier zufällig an einer Stelle zusammenfinden, vereinzelt aber unzählige Male in allen Werken Bonno's wiederkehren; eine Probe davon sei mit dem Motive C gemacht. (Dieses Motiv ist nicht ohne Interesse, da Riemann im II^ten^ Bande der Pfalzbayrischen Schule es irrtümlich als spezifisch »mannheimerisch« bezeichnet, was hiedurch widerlegt ist.)
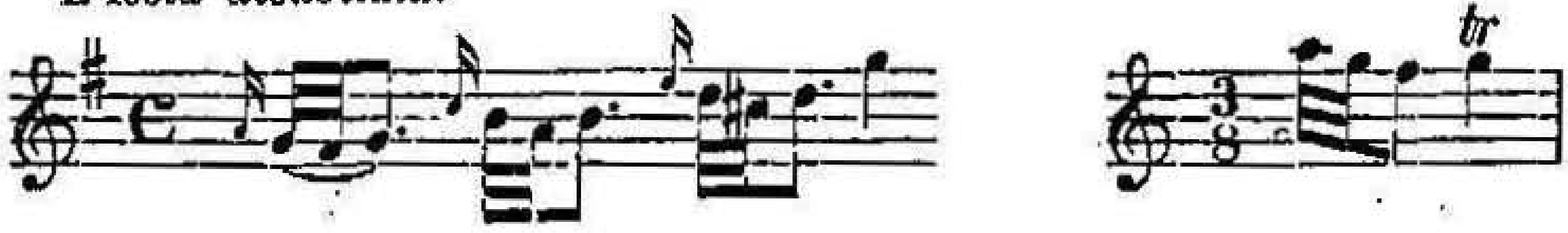
Trojano.



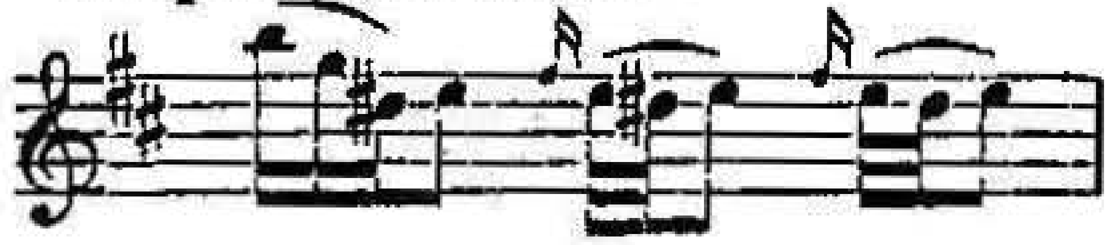
La Gara del Genio con Giunone.



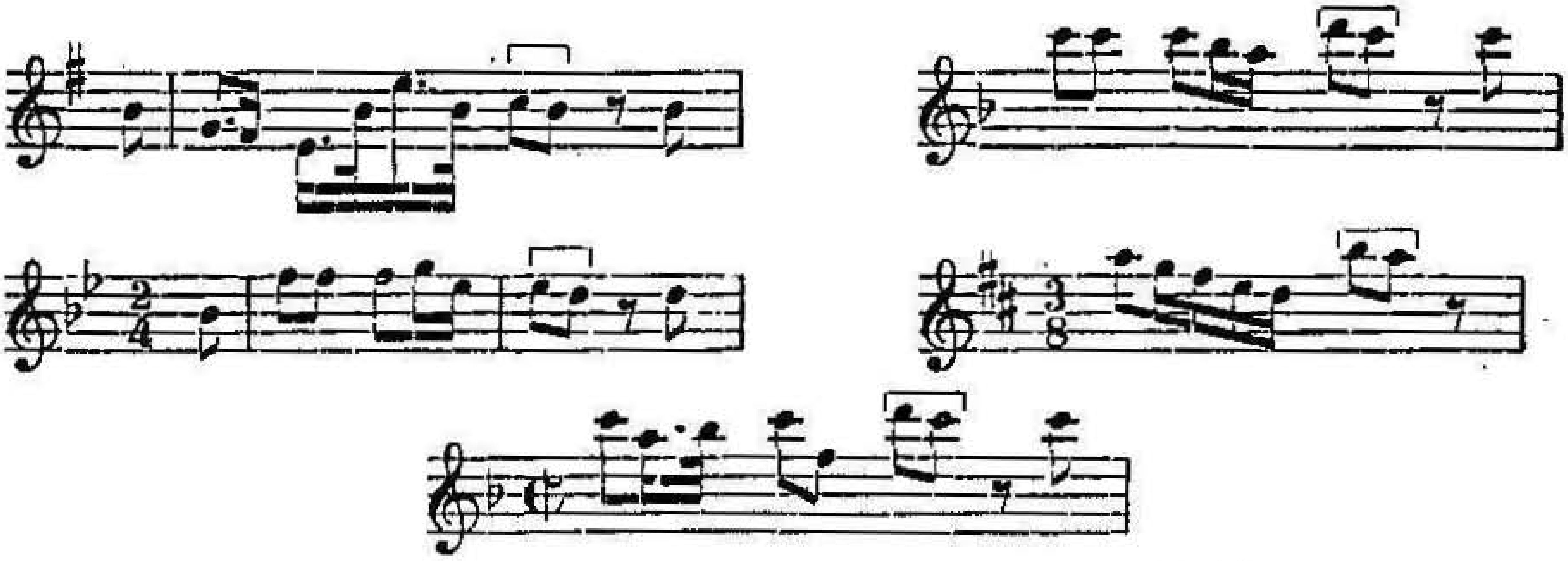
L'Isola disabitata.
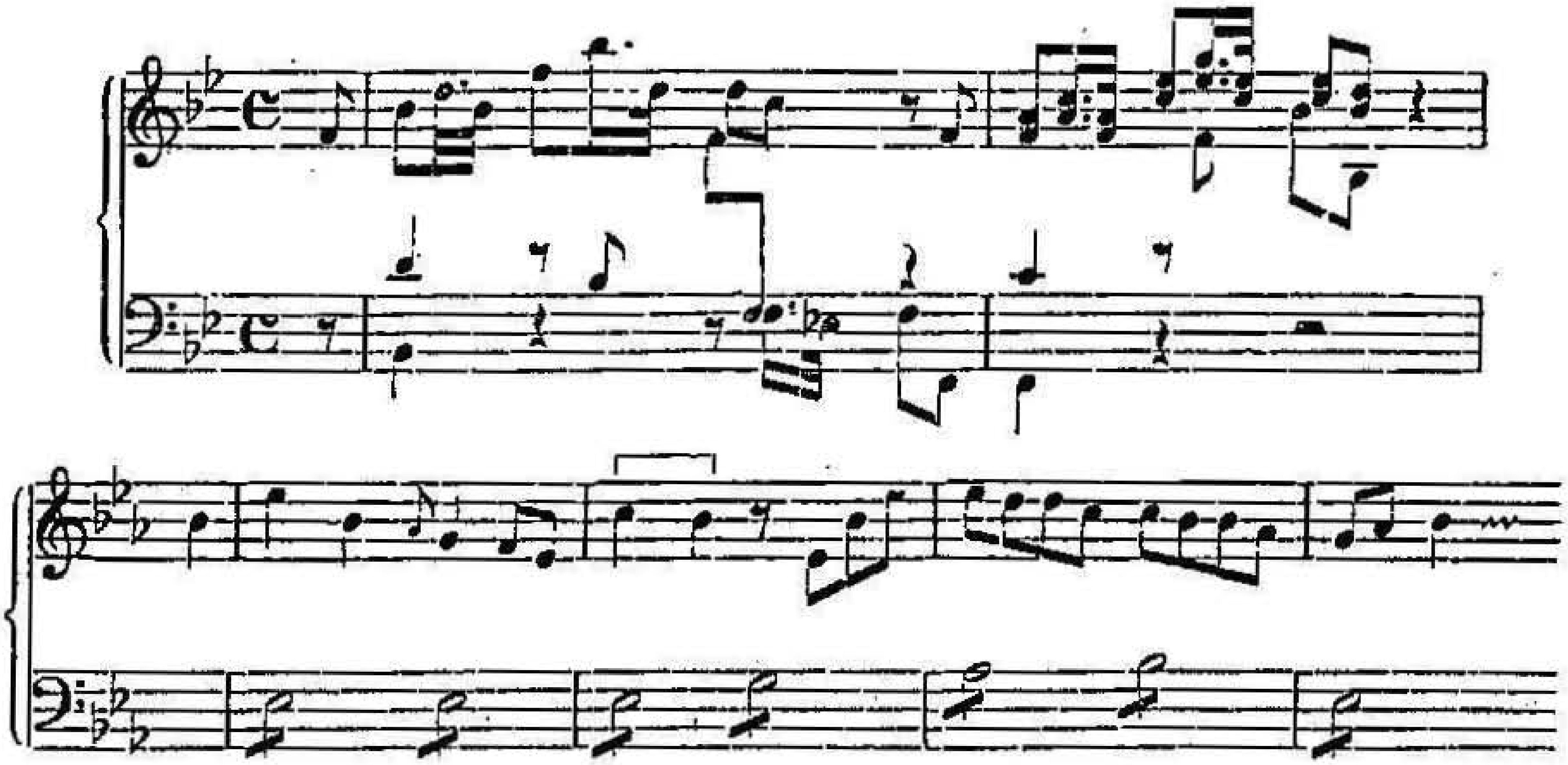


La pace richiamata.



Ferner gebraucht er mit Vorliebe eine Art energischer 1- oder 2-taktiger Motive, gewöhnlich in Allegro, die als Ende einen Vorhalt nach oben oder unten haben, wodurch der kräftige Charakter etwas abgeschwächt wird und etwas Weiches in die Melodik hineinkommt.
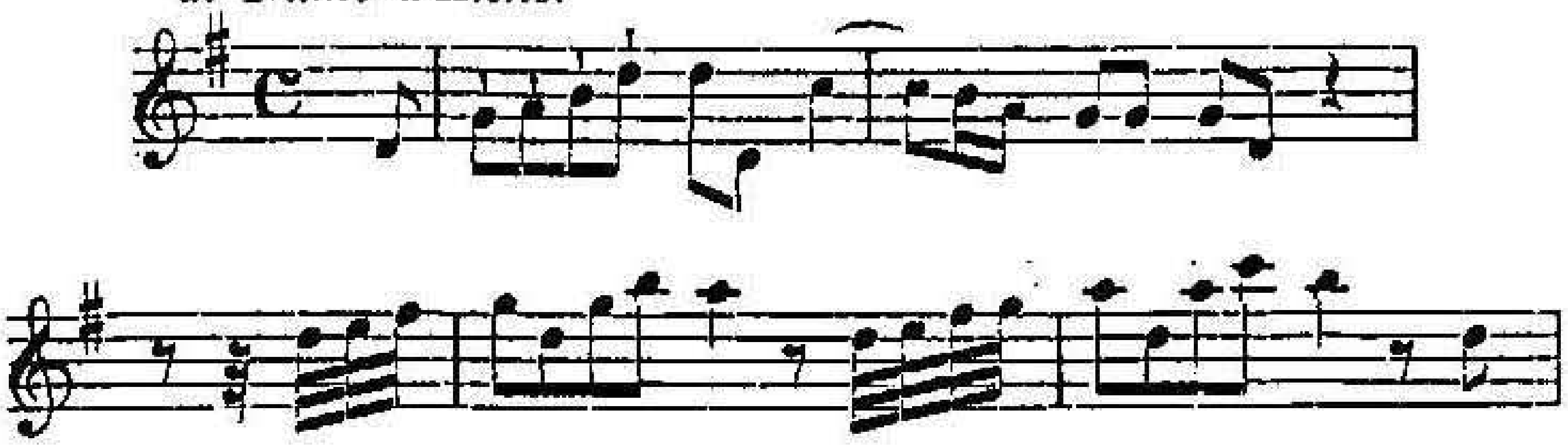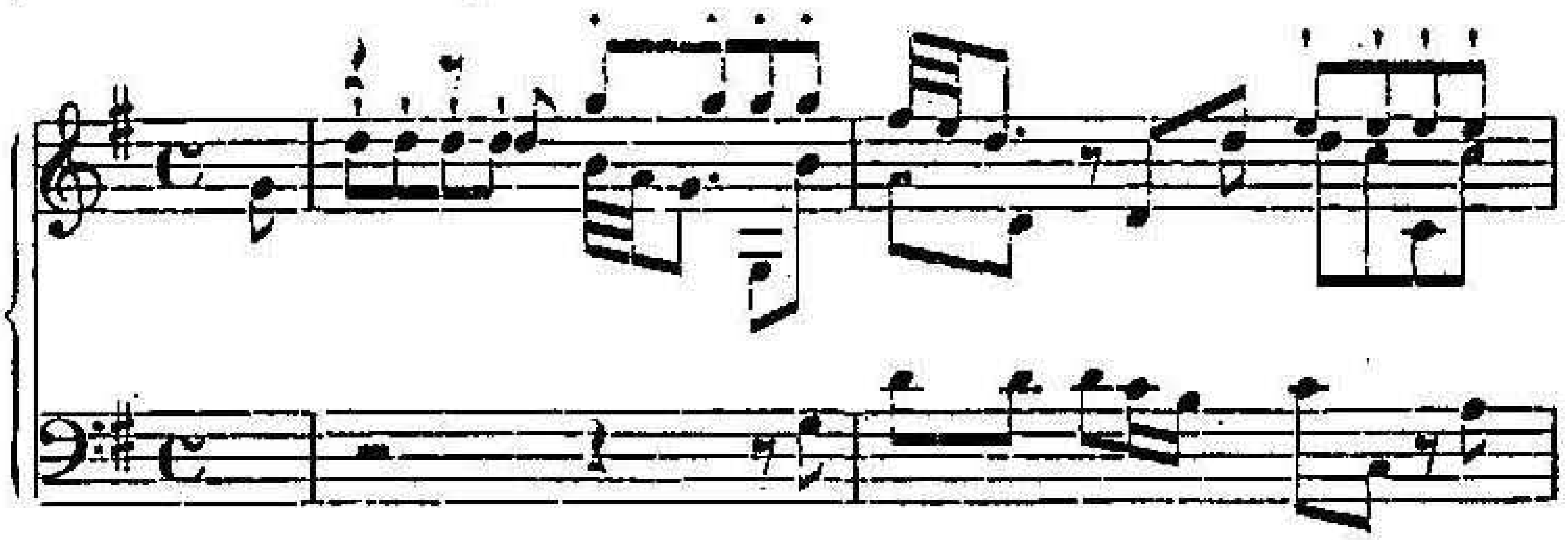




In den Allegrosätzen und in den Prestosätzen im $^3/_8$-Takt finden sich häufig Dreiklangsthemen und mit diesen in der Struktur verwandte, die um je einen Ton (ganztaktig) steigen oder fallen. Sie entstammen der neapolitanischen Schule, haben sich aber bei den Wiener Vorklassikern eingebürgert und sind auch bei den Klassikern und deren Nachfolgern in der Kammermusik noch anzutreffen.

1.) Allegrothemen.

Il Nume d'Atene.
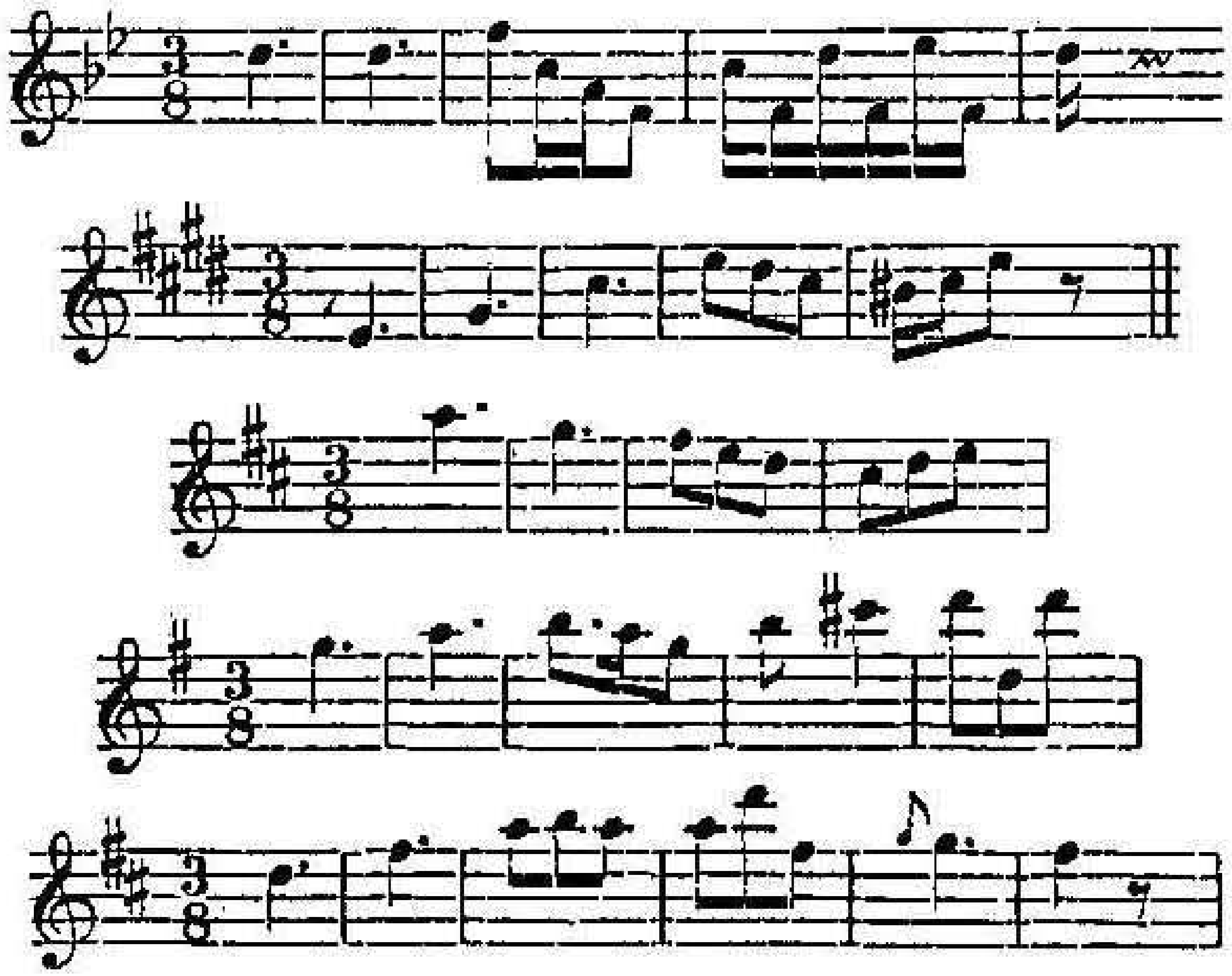


(Dieses Thema hat Züge, die auf spätere Themen z. B. Mozart's "*Nott' e giorno faticar*" hindeuten.)



Ist mit Händel'schen Themen verwandt.)

2.) Prestothemen.



Diese thematischen Ähnlichkeiten treten besonders in der Koloratur hervor, über welche aber erst im Zusammenhange mit der Arie die Rede sein soll.

Der Typus der Opern und Oratorien.

Die Opern und Oratorien Bonno's verfügen alle über die gleichen Formen, die sich, sieht man von den Ausweitungen und Ausbildungen

ab, auf vier Grundtypen zurückführen lassen: Instrumentale Einleitung, Rezitative, Arie und Chor. Es fehlen also hier die in den Partituren der Franzosen und unter französischem Einflusse wirkenden Musiker so zahlreichen Märsche und Ballette. Dies erklärt sich aus zwei völlig disparaten Gründen. Ein großer Teil der dramatischen Werke Bonno's führt den Namen »*Serenata*« und »*Festa di camera*«: es sind dies in kleinem Kreise bei Hof aufgeführte Gelegenheitsmusiken von geringem Umfange meist für zwei Sänger, ohne Mitwirkung des Chores. Es versteht sich von selbst, daß in diesem Falle keine Balletti geschrieben wurden. Bei dem großen »*Dramma per Musica*« aber und der hierbei in Aufzügen, Carousselen, Gefechten und Tänzen entfalteten Pracht nimmt auf den ersten Blick das Fehlen der Balletti Wunder, klärt sich aber in dem Vorgehen vieler zeitgenössischer Komponisten z. B. Scarlatti's auf, die entweder nicht an dieser französischen Manier geübt waren oder sich nicht dazu hergaben, »*Balletti*« zu schreiben, und deren Ausführung einem darin geübten eigenen Ballettkomponisten zuwiesen, wobei daher auch diese Einlagen in der Partitur nicht Aufnahme fanden[1]).

Der Unterschied zwischen *Serenata* und *Dramma per Musica* tritt in der ganzen Faktur hervor. Die Serenaden sind in leicht flüssigem Stile; Einleitung, Arien und Rezitative von nicht bedeutender Ausdehnung. Den Schluß bildet gewöhnlich ein Duett. Das Dramma per Musica und vor allem das Oratorium hat eine lange instrumentale Einleitung, die Arien sind von oft übermäßiger Länge, die Chorsätze sind breit angelegt, häufig fugiert und haben Mittelteile für eine oder zwei Solostimmen, ein Verfahren, das sich bei Fux findet, wie wenn in der Struktur der großen Opern deutlich ein Anlehnen Bonno's an Fux und Caldara sichtbar ist.

Es soll nun im einzelnen auf die Formen etwas näher eingegangen werden, wobei vorausgeschickt sei, daß mit Rücksicht auf die, demnächst in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich erfolgende Fortsetzung von Publikationen der Instrumentalwerke aus vorklassischer Zeit, wo auch einige *Sinfonien* Bonno's in Aussicht genommen sind, der Besprechung dieser Gruppe ein etwas breiterer Raum gewidmet ist.

Die Instrumentalformen.

Die instrumentalen Einleitungen zu den Opern und Oratorien weisen zwei Typen auf. Der ersten großen Gruppe nach sind es dreisätzige Sinfonien, wie sie Bonno in Neapel bei Scarlatti's Nachfolgern gelernt hatte, der zweiten Gruppe gehören die französischen Ouverturen an, deren sich

1) Der Wiener Hof hielt eigene Balletkomponisten; so finden wir zwischen 1714 u. 38 bei den Opern Conti's und Caldara's den Vermerk, daß die Ballettmusik ständig von N. Matteis geschrieben wurde.

Bonno zweimal — in den *Axioni sacre* »*Eleazarro*« und »*San Paolo*« — bedient. Die italienischen Sinfonien haben in der Reihenfolge der Sätze das bekannte Schema: Schnell — Langsam — Schnell. In einigen Fällen, besonders, wo der Charakter des Werkes es erfordert, können jedoch auch zwei Sätze in langsamer oder alle drei in schneller Bewegung sein.
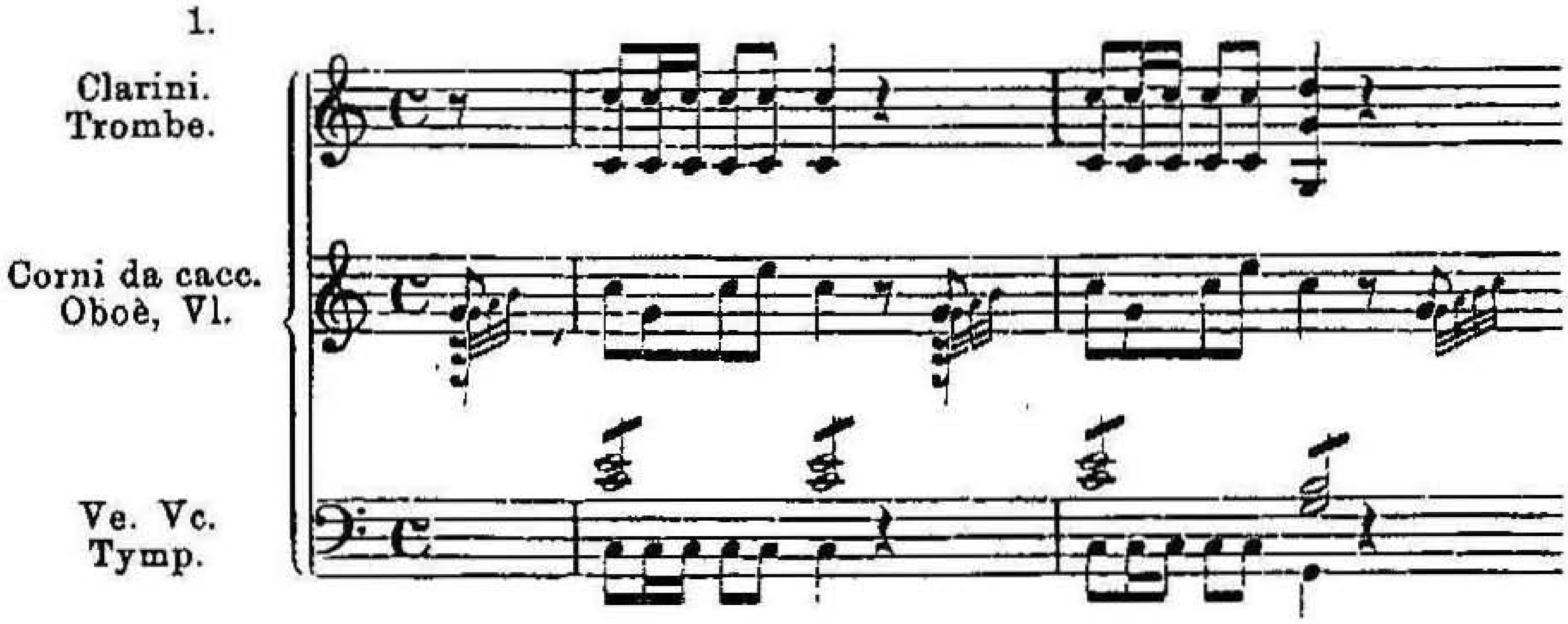
Das Oratorium *Il Giuseppe Riconosciuto* hat noch vor dem Allegro des ersten Satzes ein breites Maëstoso als Einleitung, wie es in den Ouverturen und Sinfonien der Klassiker üblich wird. Man kann darin eine Formverschmelzung von französischer (Grave Allegro = erster Satz) Ouverture und italienischer Sinfonie erkennen.

Die ersten Sätze in den Werken der Frühzeit zeigen eine noch unausgebildete Sonatenform, die noch keine Verarbeitung der Gedanken in sinfonischer Weise kennt, sondern Gruppen von Takten aneinander fügt, die entweder in Sequenzen gebracht oder mit bloß dynamischen Differenzierungen wiederholt werden.

Eine größere Reife läßt sich bei den Sätzen in deutlicher zweiteiliger Sonatenform erkennen, wovon sich ein passendes Beispiel in »*L'Eroe Cinese*« findet.
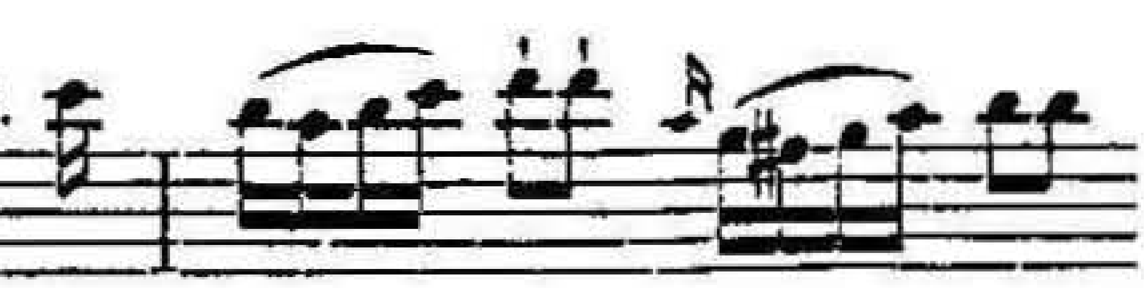
Das erste Motiv

1.
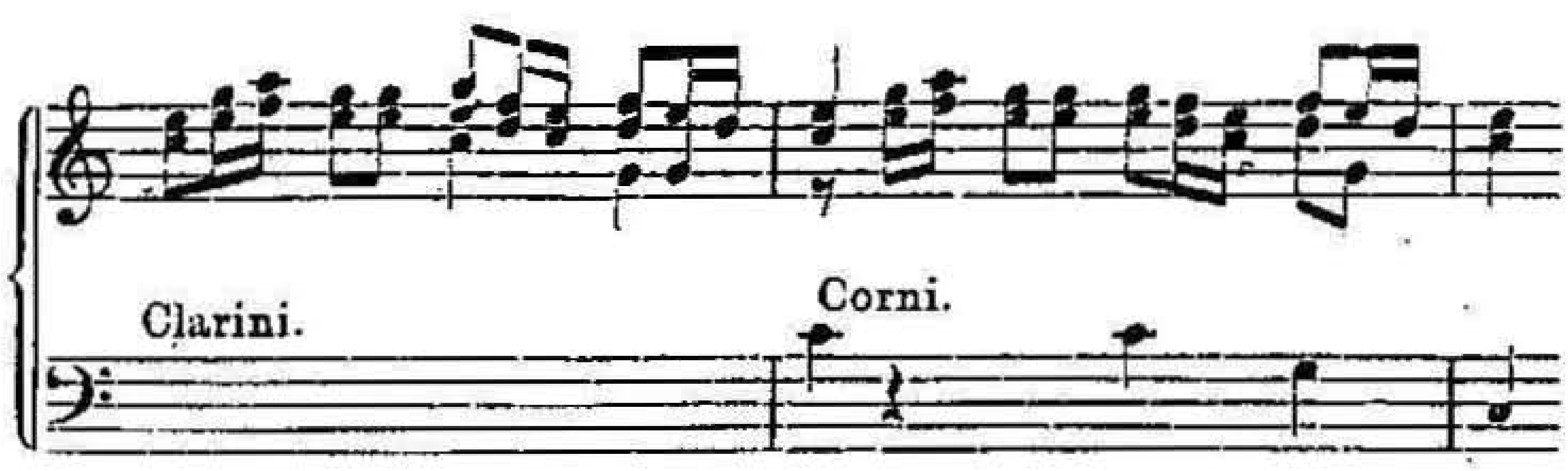


wird durch Wiederholung und Änderung der Intervalle zu einer viertaktigen Periode ausgesponnen. Daran schließt sich ein Überleitungsmotiv graziösen Charakters,

2.
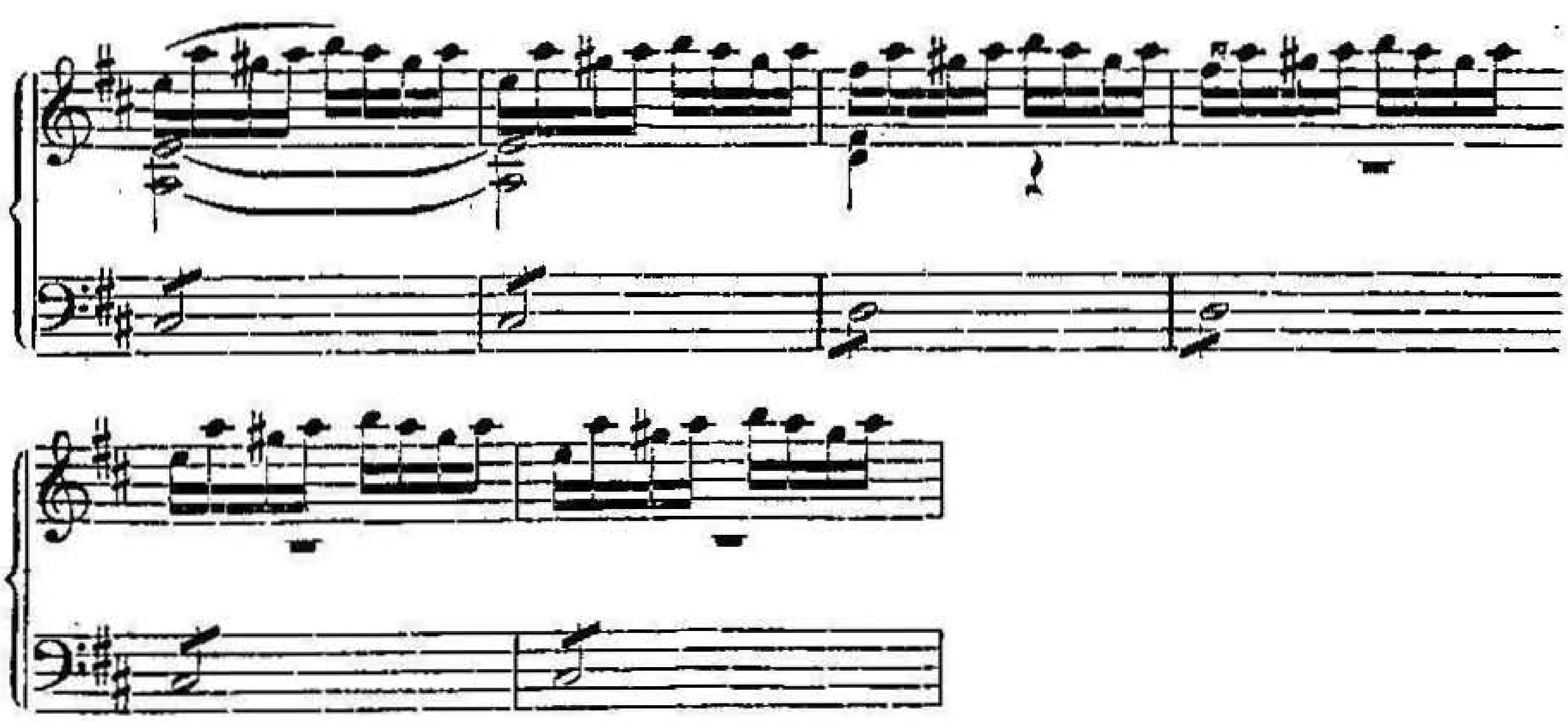


das sequenzierend zum Seitensatz führt, der aus ähnlichem Motivenmaterial wie die Überleitnng besteht; den Schlußsatz bildet ein Sechzehntelmotiv. Nun folgt die Durchführung und Kadenz in der Haupttonart. Statt jetzt eine Reprise zu bringen, beginnt Bonno mit einem neuen Motive ein alternierendes Spiel
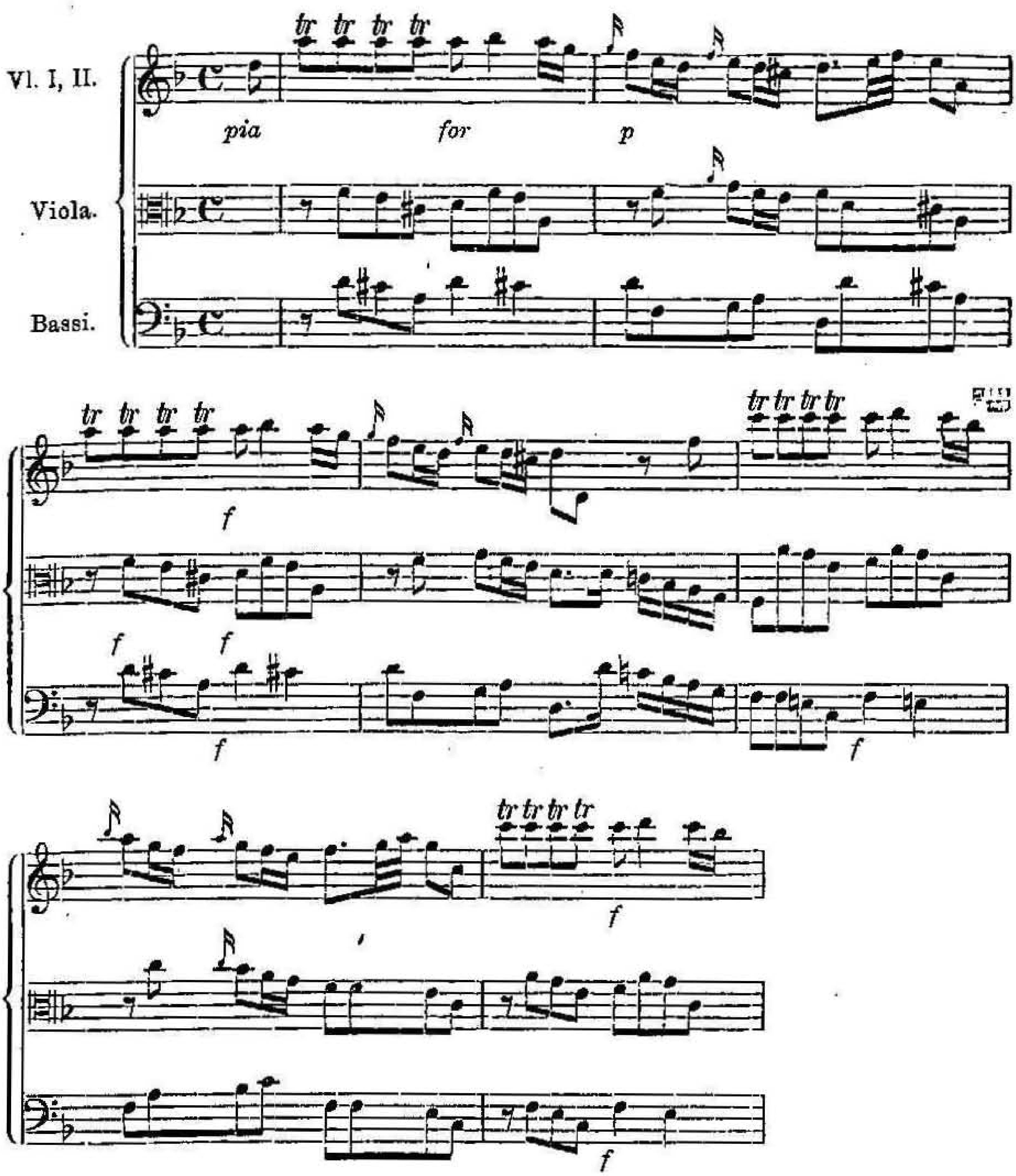


worauf die Oboen mit einer Melodie beginnen, welche durch eine heftige Passage der Violinen unterbrochen wird; das Blech tritt hinzu und in lebhaften Schwunge schließt der Satz ab. Dieser Schlußteil nimmt daher die Stelle einer freigestalteten Coda ein.

Noch deutlicher ist diese Form in einem späteren Werke »*L'Isola disabitata*« gestaltet, wo nach der Durchführung nur mehr einige kadenzierende Akkorde folgen, die den Satz zu Ende bringen.

In späteren Werken findet sich auch die dreiteilige Form, bei der jedoch die klassische Symmetrie der Konstruktion zwischen erstem und drittem Teil noch nicht hergestellt ist, sondern entweder die Durchführung oder die Reprise alle Motive des ersten Teiles verwertet. Nur das Hauptmotiv wird in der Regel dreimal unverändert gebracht. Hier sind auch die Übergänge und Passagen organisch eingefügt, und an Stelle der Sequenz, die von einem Thema zum andern führt, treten Gänge in lebhafter Bewegung, wie z. B.



An zweiter Stelle trifft man bei Bonno Sätze meist langsamen Charakters in zwei- und dreiteiliger Liedform. Diese geraten ihm am besten. Es sind keine Tiefen der Empfindung, die aus ihnen sprechen — und das wäre auch dem ganzen Geiste der Rokokozeit entgegen —, aber gerade diese leichten Empfindungen weiß er vollendet wiederzugeben. Das Andantino in »*L'Isola disabitata*« (zweite Fassung) ist ein typisches Beispiel für diese Rokokomusik.



Die feinen Triller in der ersten Violine verzieren, aber belasten nicht, der häufige Wechsel von *f* und *p* drückt ein Spiel der Leidenschaften aus, ohne aber den graziösen Charakter des Stückes zu verletzen. Die Stimmen sind alle selbständig geführt, doch ist ein Dominieren der obersten deutlich zu erkennen.

Die Struktur dieser Sätze ist sehr einfach und übersichtlich; fast durchgängig ist von der einfachen Liedform Gebrauch gemacht. Es sind Gruppen von je zwei und zwei Takten, oft aus demselben Motivenmaterial, die sich zu den höheren Bildungen, Vorder- und Nachsatz, vereinigen

und mit geringen Varianten auch in den übrigen Teilen gebracht werden. So ergibt die Formanalyse des Andante in »*Nigella e Nise*« (1732) folgendes Schema, wobei mit A_1 und A_2 kleine Varianten der Periode A bezeichnet sind.

$$\underbrace{\{((2+2)+(2+2))+((2+2)+(2+2))\}}_{\text{I. Teil.}\quad A \qquad A_1} + \underbrace{\{(2+2)+(2+2)\}}_{\text{II. Teil.}\quad A_2} + \underbrace{\{(2+2)+2+2)\}}_{\text{III. Teil.}\quad A_1}$$

Eine Anzahl der Schlußsätze — besonders die in mäßigem Tempo — hat eine ähnliche, nur etwas erweiterte Form; dabei sind hier öfters durch Einschub von Takten oder durch Dehnungen kompliziertere Perioden von unregelmäßiger Taktanzahl aufgebaut. Als Beispiel seien für dreiteilige Liedform das Schlußallegro von »*Il vero Omaggio*« und das Menuett in »*La Generosa Spartana*« erwähnt.

Neben diesen Liedformen verwendet Bonno auch in dem späteren Werke eine embryonale Sonatenform: sie ist dreiteilig ohne Schlußsatzgruppe und modulatorisch viel primitiver als die des ersten Satzes. Die Themen sind auch nicht so unterschiedlich gehalten und die verbindenden Glieder weniger markant, so daß diese Gebilde am ehesten als Liedformen, von Sonatenform durchsetzt, bezeichnet werden könnten, die in einigen Fällen mehr dem Liede, in anderen mehr der Sonate sich nähern. (Als Beispiele hierfür; das Presto in *L'isola disabitata I* und das Allegro assai in *L'Eroe Cinese*.)
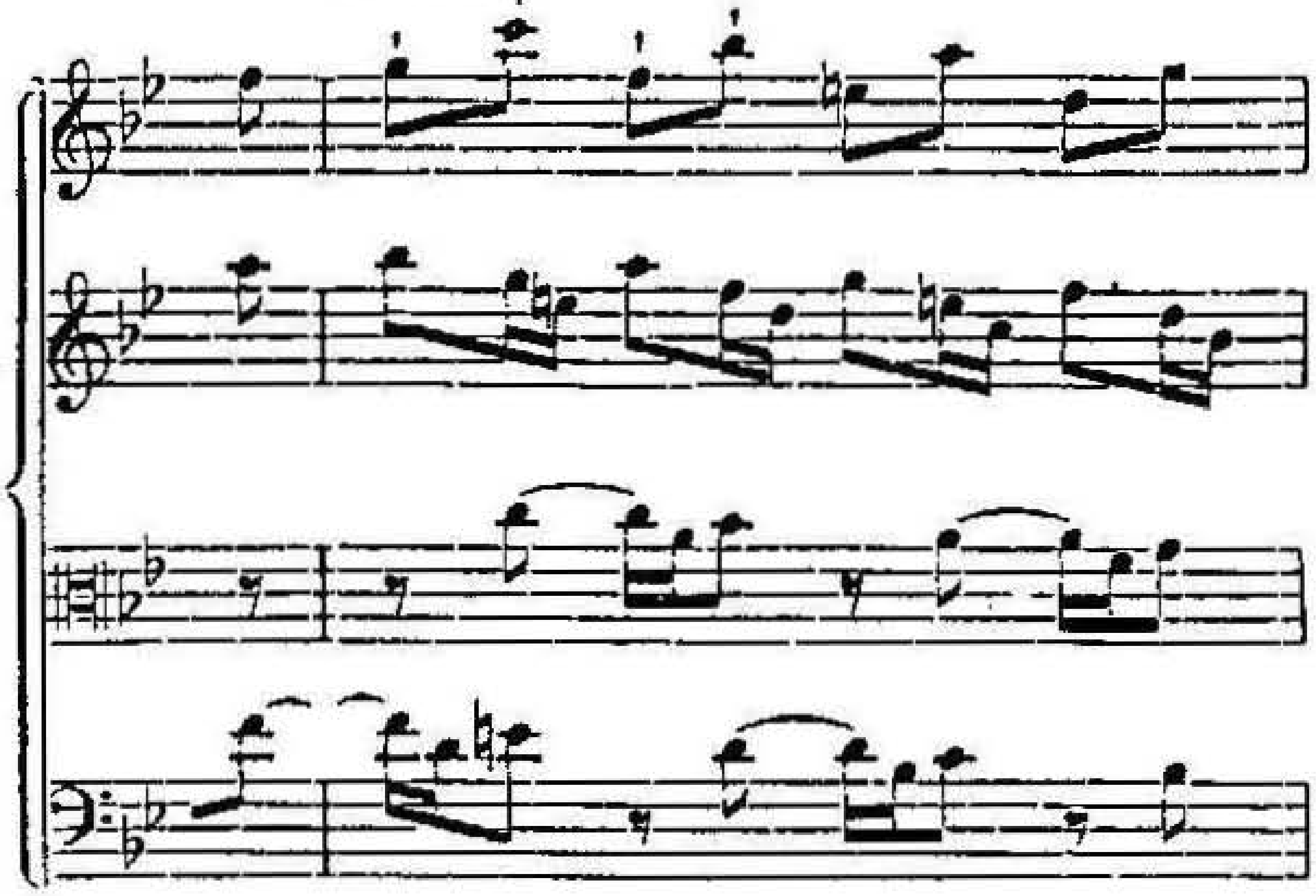
Eine bemerkenswerte Ausnahme im Tempo bildet der in dreiteiliger Liedform gehaltene Schlußsatz des Oratoriums »*Isacco, Figura del Redentore*«, der ein Andante ist.

In diesen Sätzen, besonders in der späteren Zeit, findet man nichts von der sprichwörtlichen Flüchtigkeit der Neapolitaner; sie sind nicht überhastet, gewählter, von mannigfaltiger Form und bedeuten mehr als ein bloßes »letztes Signal« vor Beginn der Handlung. Auch hierbei läßt sich der erfreuliche Einfluß der Wiener umgebenden Künstler erkennen.
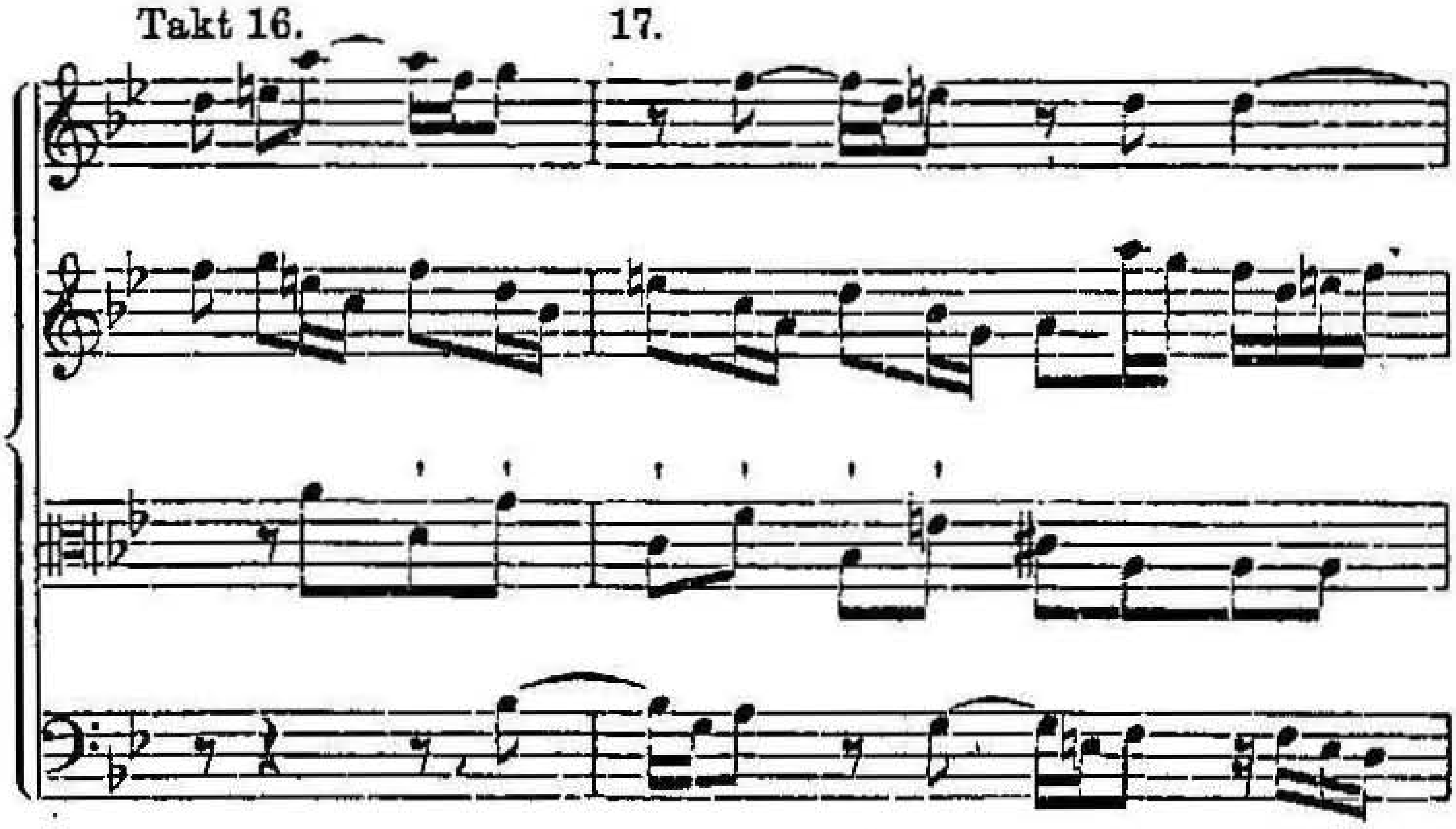
Der zweiten Gruppe gehören die Einleitungen zu »*San Paolo in Athene*« und »*Eleazarro*« an. Neben dem Einfluß der Italiener hatte sich von jeher ein starker, französischer in der Musik am Wiener Hofe gezeigt, der sich im Chorballett und in der Ouverture äußert, deren französische Form besonders im Oratorium hervortritt mit dem Schema: Grave, Allegro.

Der erste Teil ist in punktierten Rhythmen und in voll gesetzten Akkorden, der zweite eine Fuge mit langen Episoden: hierbei entwickelt Bonno seine Hauptkunst durch Versetzung der Stimmen im doppelten und dreifachen Kontrapunkt, so daß aus dem gleichen Material neue Umformungen hervorgehen, z. B. in der Fuge von »*San Paolo*«.

Takt 11.
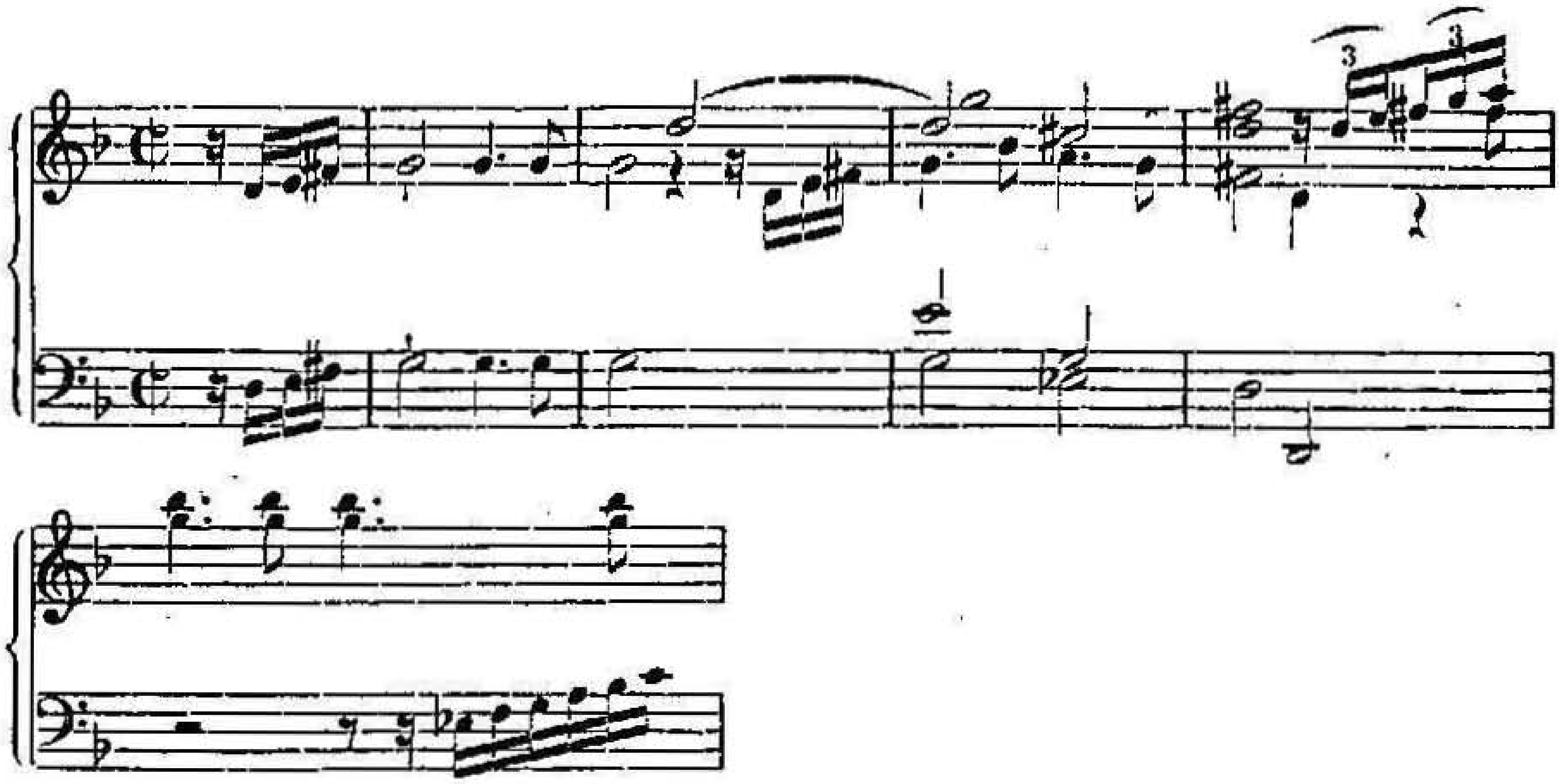


Takt 16. 17.



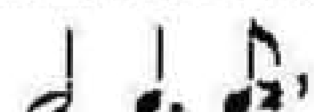
Es macht aber dennoch den Eindruck, daß Bonno kein gewandter Kontrapunktiker gewesen ist, und vor allem im strengen vierstimmigen Satze nicht sehr beschlagen war; er pflegt nämlich immer beim vierten Themaeinsatz in einer anderen Stimme zu pausieren, und so die Dreistimmigkeit durch den größten Teil des Satzes aufrecht zu erhalten; auch sind die Durchführungen untereinander nicht genügend differenziert und abwechslungsreich. Doch treten diese Mängel zurück, sobald man diese Fugen in ihrer Eigenschaft als Theaterouverturen ins Auge faßt, deren Faktur von jeher großzügig und plastisch war, so daß die feine Ausgestaltung des Detail zurückstehen mußte, wo es galt durch schwungvollen Fluß und leichtverständliche Thematik zu fesseln und für die folgende Handlung in Stimmung zu bringen.
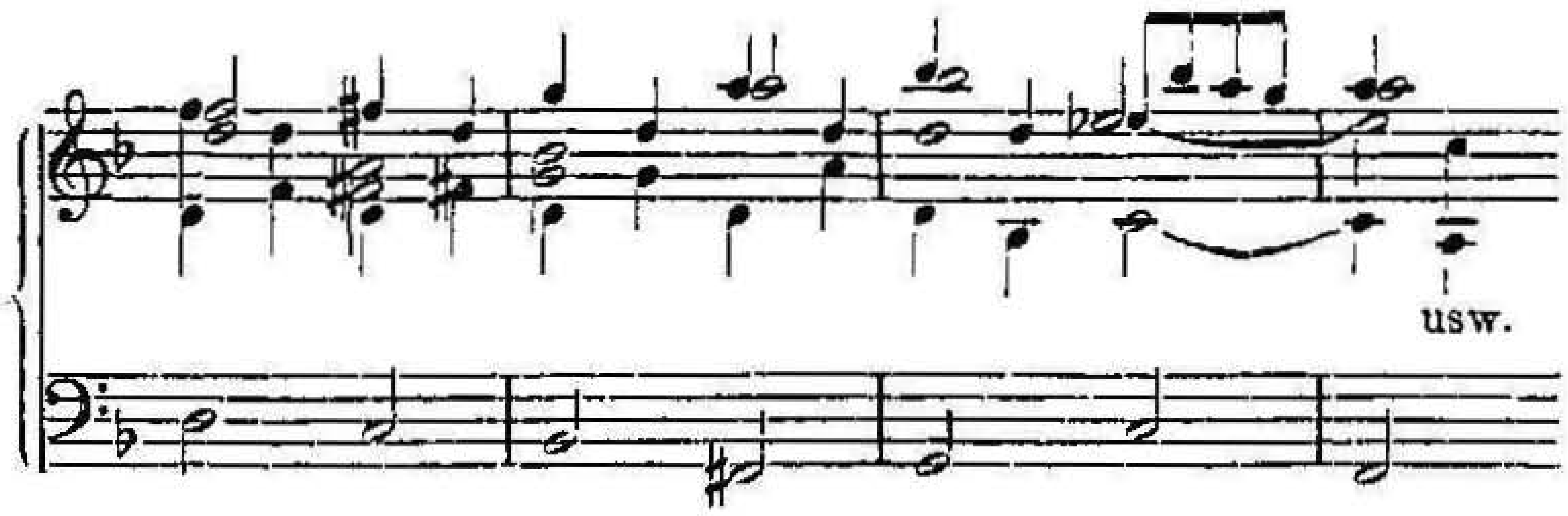
Eine Sonderstellung nimmt die Einleitung zu »*La Pietà di Numa*« ein; dieser Oper geht keine Sinfonie voraus, sondern sie wird mit einem Marsch für den Einzug der Priester eröffnet.



Dieser Marsch — dreiteilige Liedform — ist sehr klangvoll und geschickt instrumentiert, und von gediegener Arbeit; er gehört zum Besten, was Bonno geschrieben hat.

Vorbildlich für ihn mag ein Marsch Al. Scarlatti's gewesen sein, der an ähnlicher dramatischer Stelle steht und auch thematische Ähnlichkeiten hat, formal nur durch die Zweiteiligkeit unterschieden ist.

Beachtenswert ist der typische Marschrhythmus , der bis in die Gegenwart fortdauert: Durch Läufe in den Streichern wird (ähnlich wie bei Händel und den Franzosen) ein festliches Rauschen und ein erhöhter Glanz erzielt. Der Mittelteil ist ruhiger gehalten; ohne die Läufer und ohne punktierte Rhythmen, wodurch ein hübscher Kontrast erreicht wird.
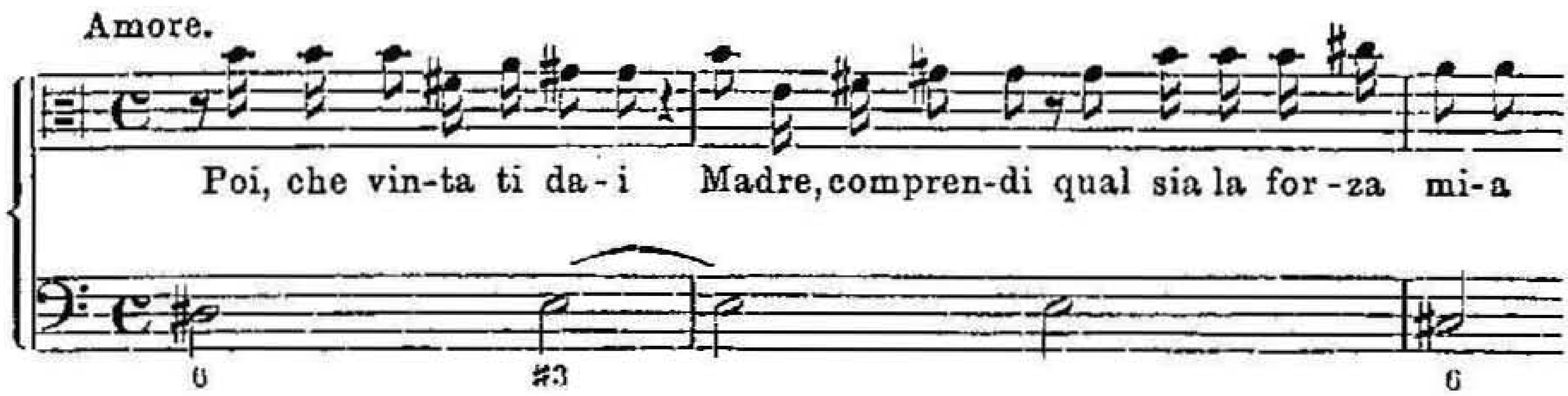


Der dritte Teil entspricht wieder dem ersten, nur in knapperer Form.

Rezitativ.

Eine große Sorgfalt ist der Behandlung des Rezitativs zugewendet, das in der Oper einen breiten Raum einnimmt; sowohl in rhythmischer wie auch melodischer Beziehung herrscht große Abwechslung. Auch die Schlüsse sind nicht immer konventionell gestaltet; neben den gebräuch
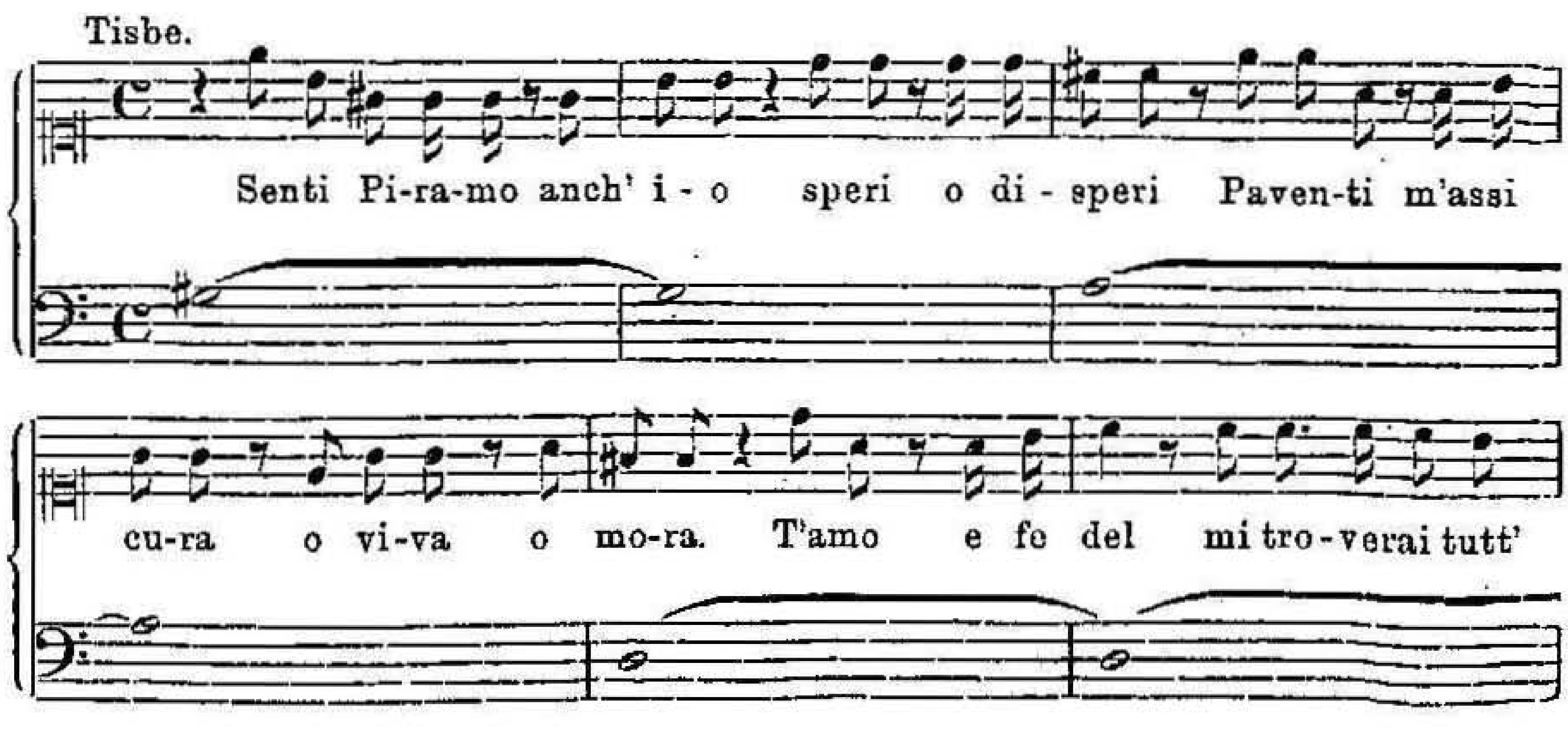
lichen Wendungen, der absteigenden Quart und Sekunde kommen auch andere Intervalle vor; bei Fragen ist die aufsteigende Terz beliebt u. a. m.

Im Anfange verwendet Bonno ausschließlich das Secco-Rezitativ; später, von 1740 an, wo er sein erstes Oratorium schrieb, bedient er sich des akkompagnaten Rezitativs, welches in den späteren Werken eine große Bedeutung erlangt und sich ebenso häufig findet, wie das Secco-Rezitativ. In langer Kette schließen sich Secco-Rezitative, Accompagnati und Arien aneinander und gehen ineinander über, so daß oft durch ganze Szenen ein ununterbrochener musikalischer Fluß geht. In auffallender Weise gut ist das Rezitativ schon in den Jugendwerken verwendet. Da Bonno im übrigen in keiner Weise ein bedeutendes Jugendtalent gewesen ist, so muß man aus dieser Beherrschung des Rezitativs schließen, daß in Neapel die Schule Scarlatti's sehr darauf sah, diesen so wichtigen Teil der Oper entsprechend auszubilden.



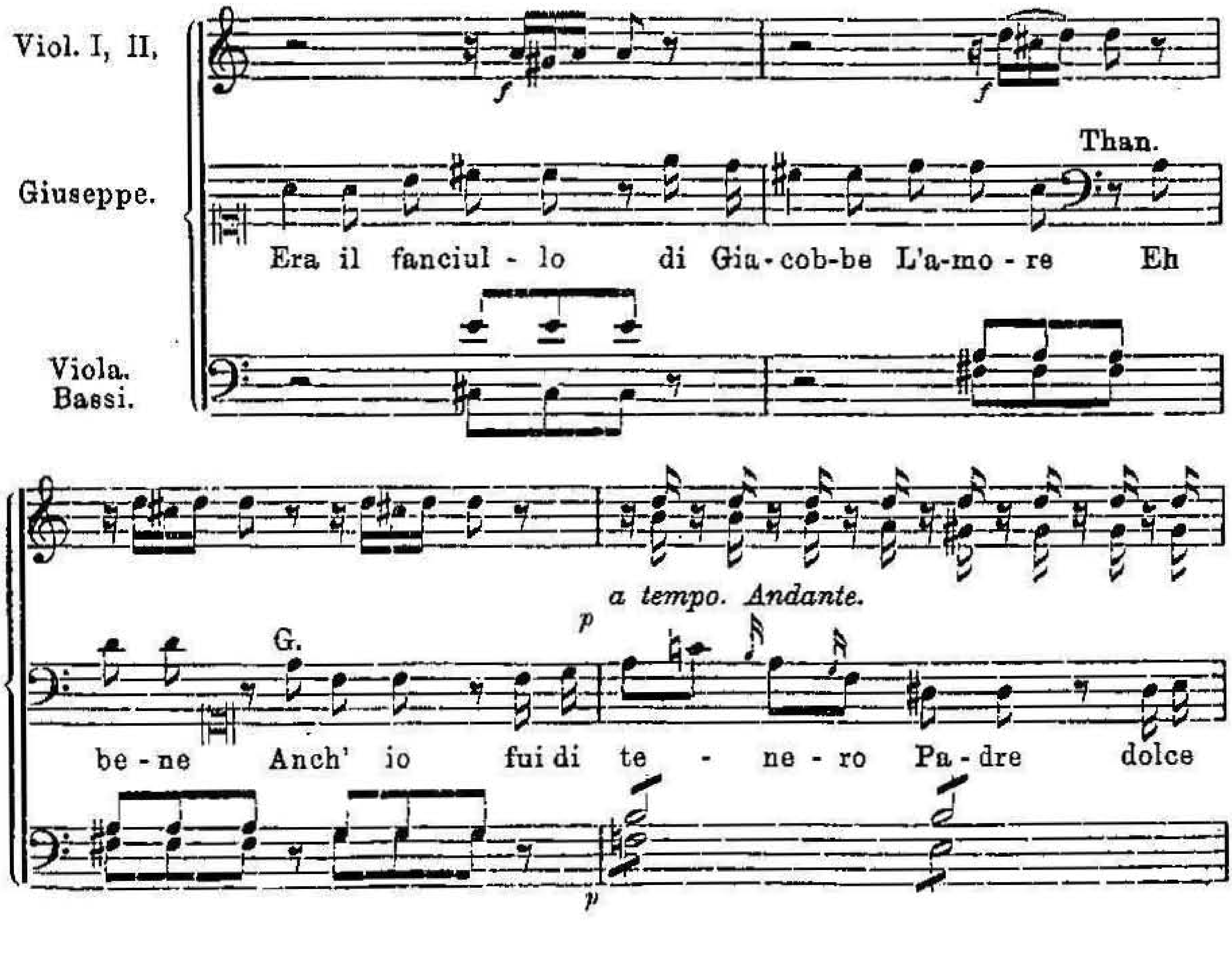
Diese Stelle aus »*Amore Insuperabile*« (1736) läßt erkennen, welche Beachtung einer richtigen verständlichen Deklamation zugewendet ist, wozu besonders die in kurzen Zwischenräumen sich einstellenden Pausen beitragen: sie geben dem Sänger Gelegenheit zu atmen und verhindern ein gedankenloses monotones Absingen.
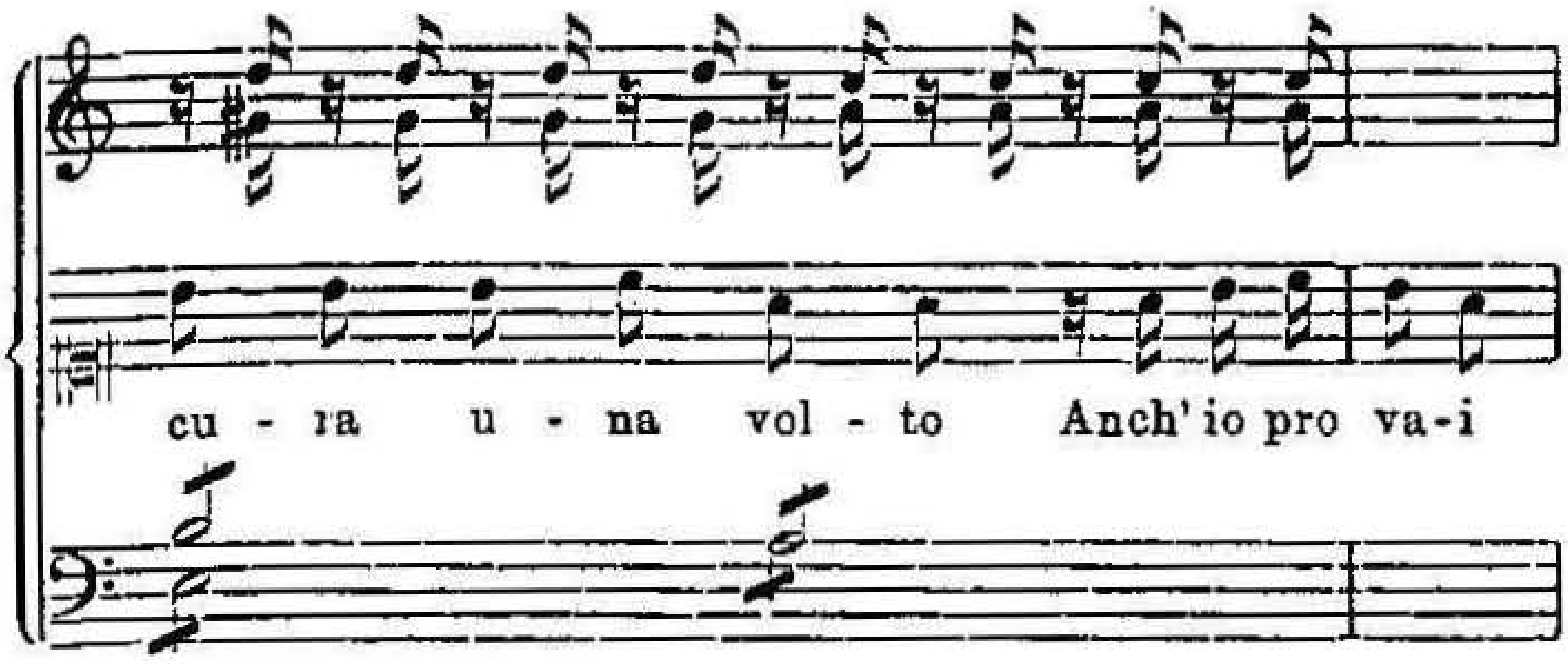
In anderer Bedeutung, um das leidenschaftlich erregte Wesen der atemlose Tisbe zu schildern, sind in dem folgenden Beispiele die häufigen Pausen gesetzt.
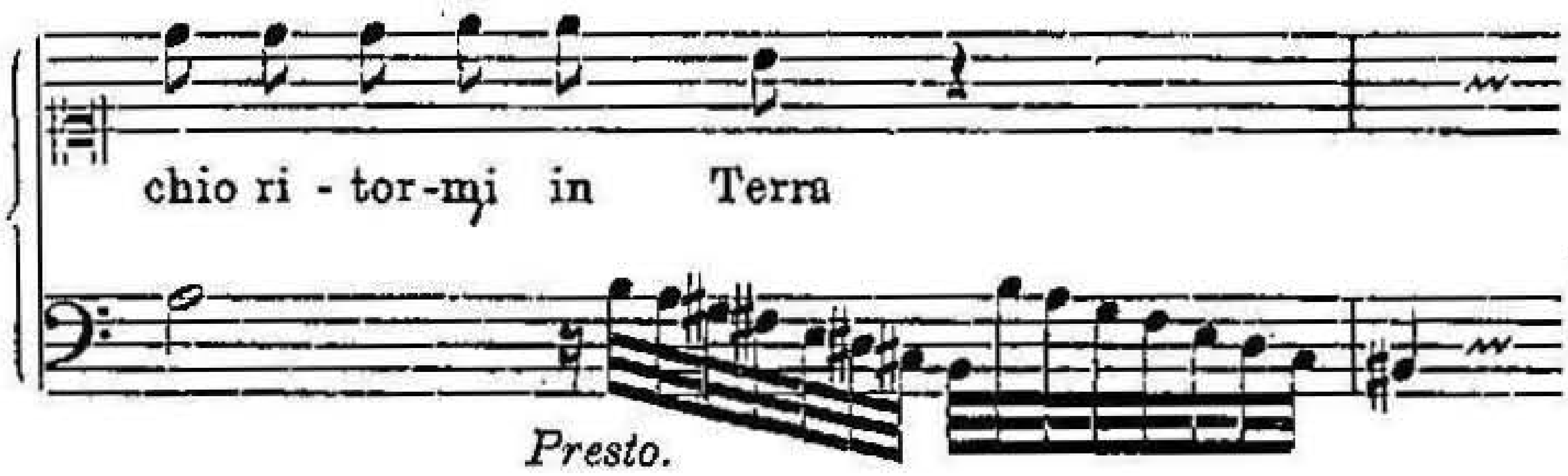




Für die Behandlung solcher Momente im Rezitativ war durch Monteverdi bereits in genialer Weise der Weg gewiesen, und die Freiheit der Singstimme ist auch hier nach mehr als 100 Jahren nicht übertroffen. Während man bei Monteverdi, der die instrumentalen Teile der Oper auf das geringste Maß beschränkte und alles der Dramatik unterordnete, in Stellen wie z. B. im Klagegesang der Ariadne einen Höhepunkt erblickt, weil das Rezitativ die höchste Steigerung des Ausdruckes erfährt, muß man an dieser Stelle, im Secco-Rezitativ Bonno's, einen Mangel an Gestaltungskraft empfinden, daß er hier nicht die Instrumente mit eingreifen ließ, da zu dieser Zeit bereits das Orchester einen lebhaften Anteil an der Dramatik nahm. Bonno hätte auch in seinen späteren Werken nicht den Fehler gemacht, eine so wichtige Stelle ihrer Wirkung zu berauben, und sie wenigstens als Rezitativ con stromenti komponiert, oder als arioses Accompagnato, wie z. B. die folgende Stelle aus dem *Giuseppe Riconosciuto*, die zwar von minderer Bedeutung für den Gang der Handlung, dennoch aber auf das wirksamste ausgeführt ist.
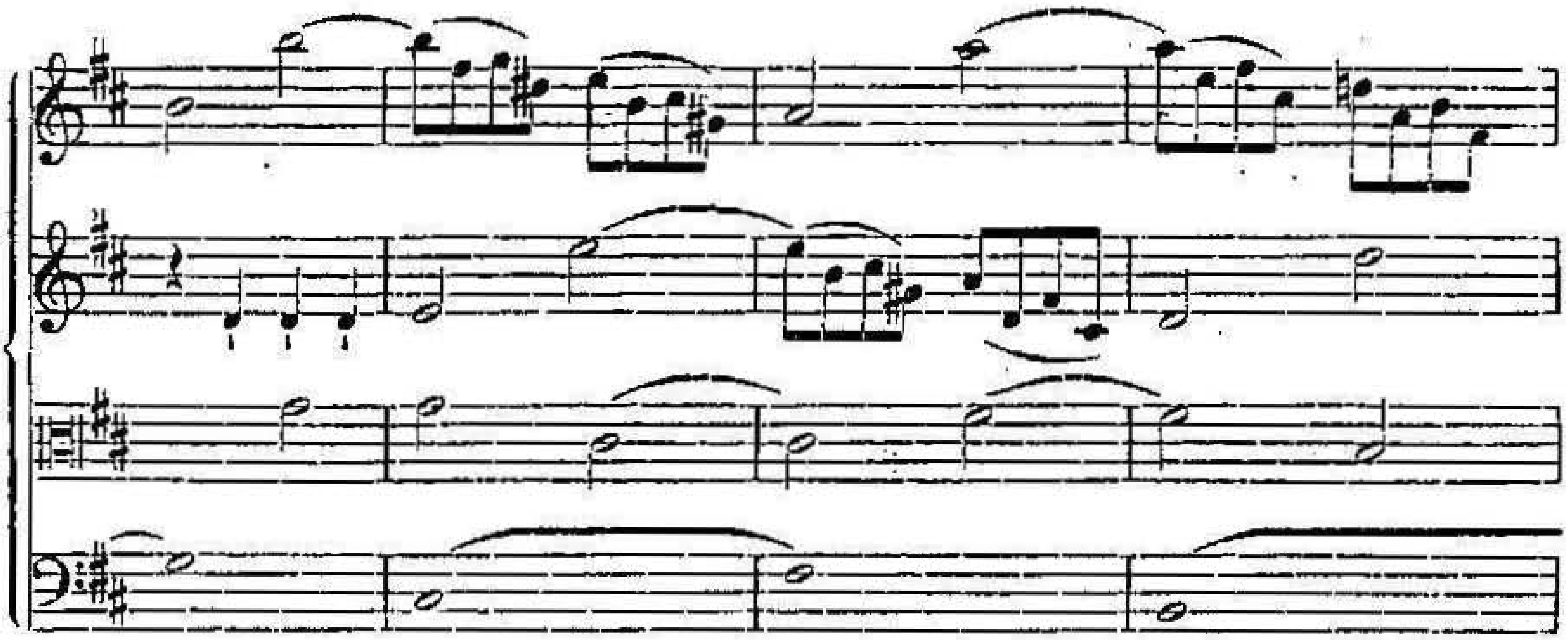




Im Anfang ist die Begleitung nur durchbrochen, die Singstimme erzählend gehalten; um dann die Worte »*di tenero Padre dolce cura*« hervorheben zu können, wird das Tempo langsam, dem Sänger eine ausdrucksvolle Melodie von großer Wärme übertragen, während die Streicher eine zarte Bewegung ausführen. Mit den einfachsten Mitteln ist es hier gelungen, eine ergreifende Wirkung hervorzubringen. — Taktwechsel, besonders auch Tempowechsel findet sich häufig bei Bonno vor allem in Stellen von tonmalerischer Bedeutung, wenn also — um das Grollen des Donners zu schildern, die Worte von einem heftigen Lauf unterbrochen werden; oder um den Flug eines Gottes auf die Erde zu schildern, wie im nachstehenden Beispiele.



Arie.
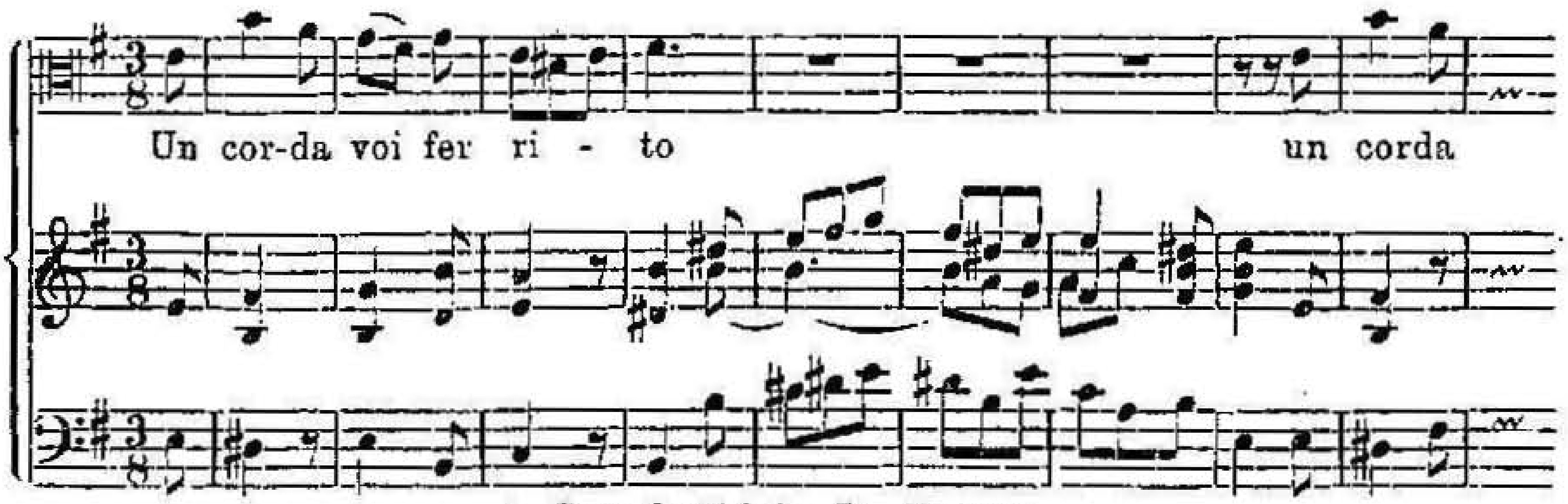
Während die Rezitative ausschließlich auf die neapolitanische Schule zurückgehen, findet sich in den Arien die bereits erwähnte Zweiteilung des Stiles. Neben den neapolitanischen, in leichtflüssiger Melodik gehaltenen Arien verwendet Bonno auch eine kontrapunktische Form, die zunächst auf Fux, weiterhin auf die Venetianer zurückgeht, deren Stil gegenüber dem der Neapolitaner sich stets durch größeren Ernst ausgezeichnet hatte; ein Vorgang, der auch in der übrigen Kunst Venedigs seine Analogie hat. Es genügen die wenigen folgenden Takte, um ein Bild des Stiles, in dem diese Arien gehalten sind, zu entwerfen.



In formaler Hinsicht bedient sich Bonno in beiden Stilarten der dreiteiligen einfachen oder erweiterten Arie, die auf Al. Scarlatti zurückgeht. Es ist im Grunde genommen die Form ABA oder AB_1B_2 mit den Erweiterungen, deren häufigste bei Bonno die folgende ist

A B A
R G R G R G R G R G R G R
R = Ritornell, G = Gesang.
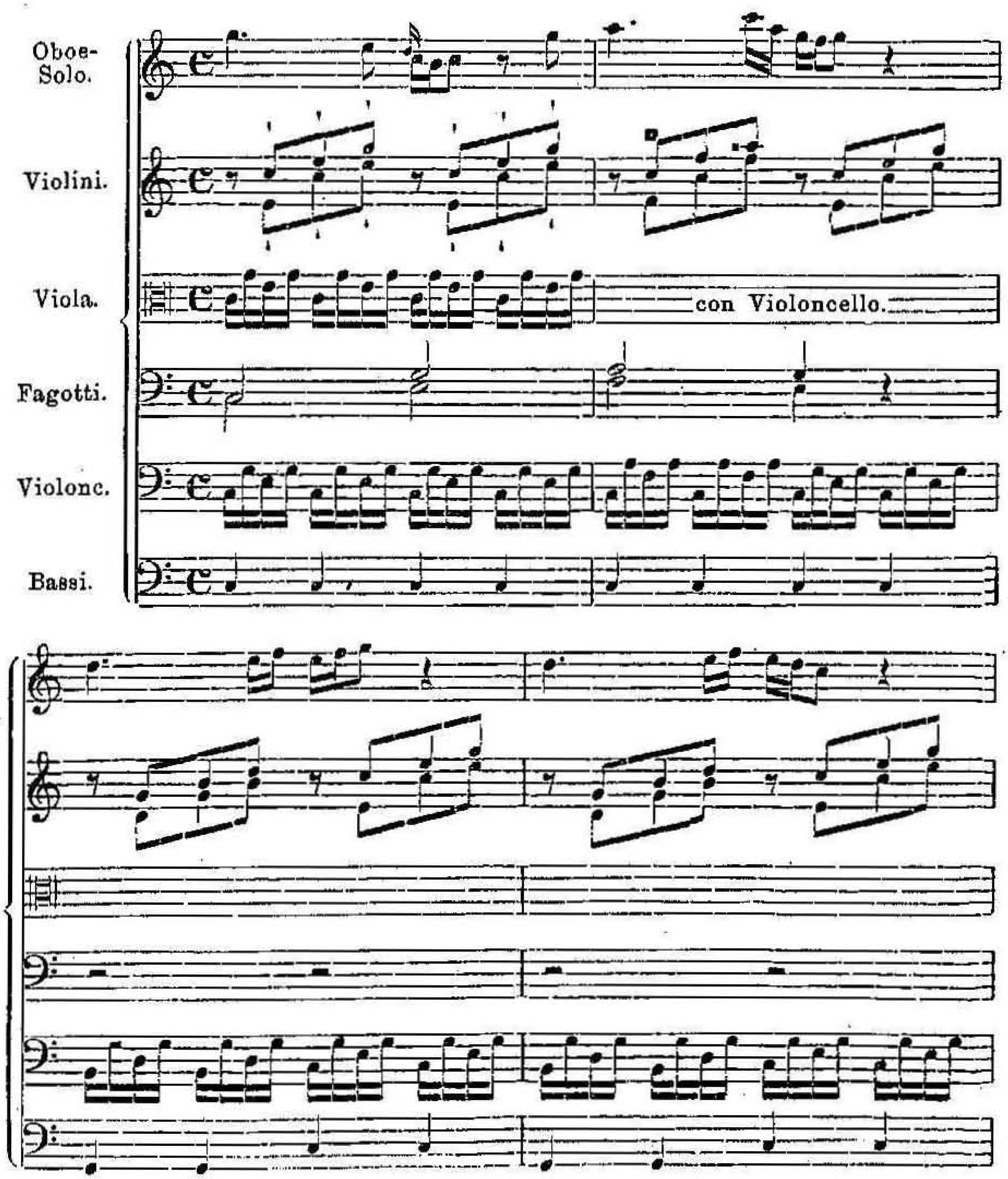
Der Teil B ist keineswegs an diese Dreiteiligkeit gebunden; fast in jeder Arie ist er anders — je nach dem Kontrastbedürfnis gestaltet; daher bald länger, bald kürzer, bewegt oder ruhig, mit ausgedehnter oder geringer Koloratur, in gleicher oder verschiedener Taktart, mit langen oder kurzen Ritornellen. Dafür macht Bonno keinen Gebrauch mehr von dem früher beliebten Mittel, das Thema der Arie in der Singstimme an den Anfang der Arie zu stellen, durch das Orchesteritornell zu unterbrechen und dann erst die ganze Phrase im Gesange zu bringen wie z. B.
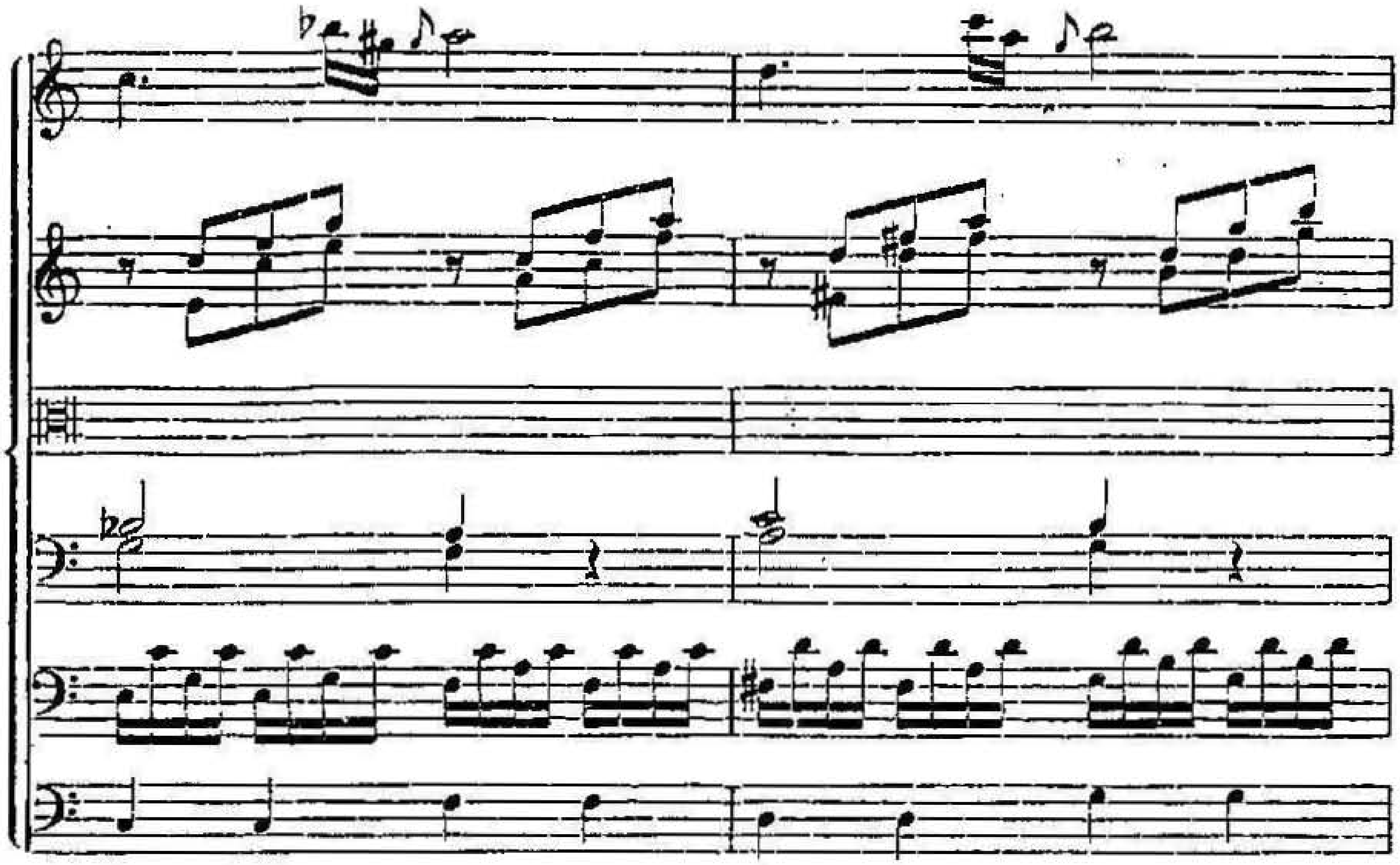


A. Scarlatti in *La Rosaura.*
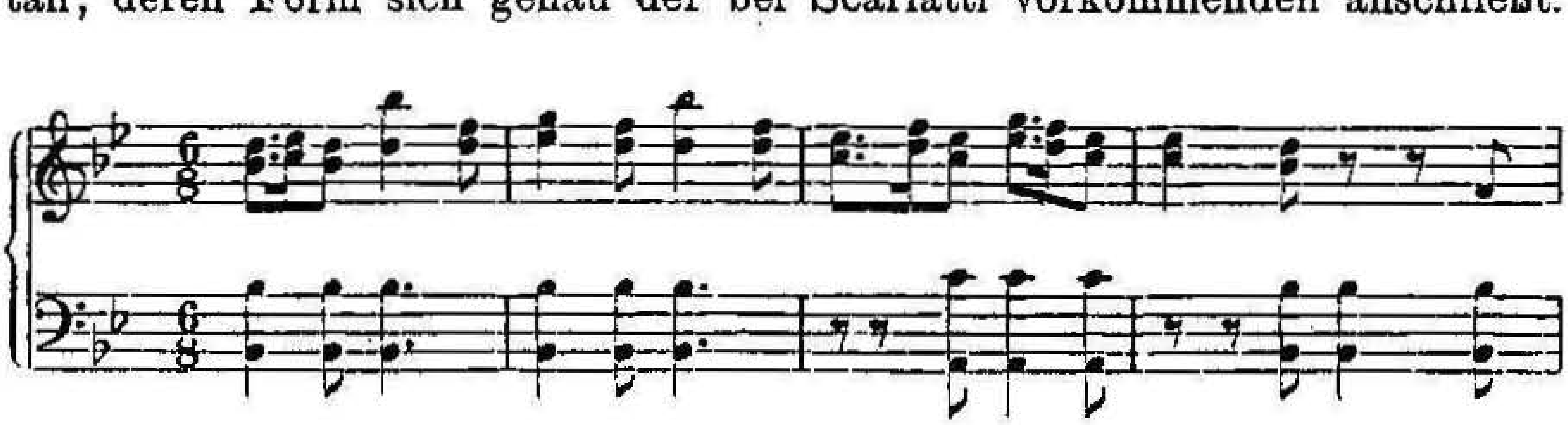
Er beginnt entweder mit dem Ritornell (welches kein selbständiges Stück im Sinn der früheren, auch noch scarlattischen mehr ist) oder mit dem Gesang, der das Thema der Arie samt der Ausspinnung bringt, und löst dann durch das Gegenteil — Gesang oder Ritornell — ab. In den letzten Werken Bonno's sind diese Eingangsritornelle von un-

gemeiner Ausdehnung, wodurch sie sich wieder der früher üblichen Form nähern; doch ist auch hier die Weiterentwicklung zu erkennen, da nun dem Orchester in individualisierender Weise der Ausdruck der Gefühle des folgenden Gesanges übertragen wird und auch die intensive Beteiligung des Orchesters während des Gesanges fortdauert. Ein schönes Beispiel einer solchen langausgedehnten Einleitung findet sich in einer Arie des »*Isaccoe*«, wo der Oboe die ganze Cantilene übergeben ist; Melodie und Begleitung sind in ihrer graziösen Einfachheit und Anmut ganz von Mozart'schem Geist erfüllt.
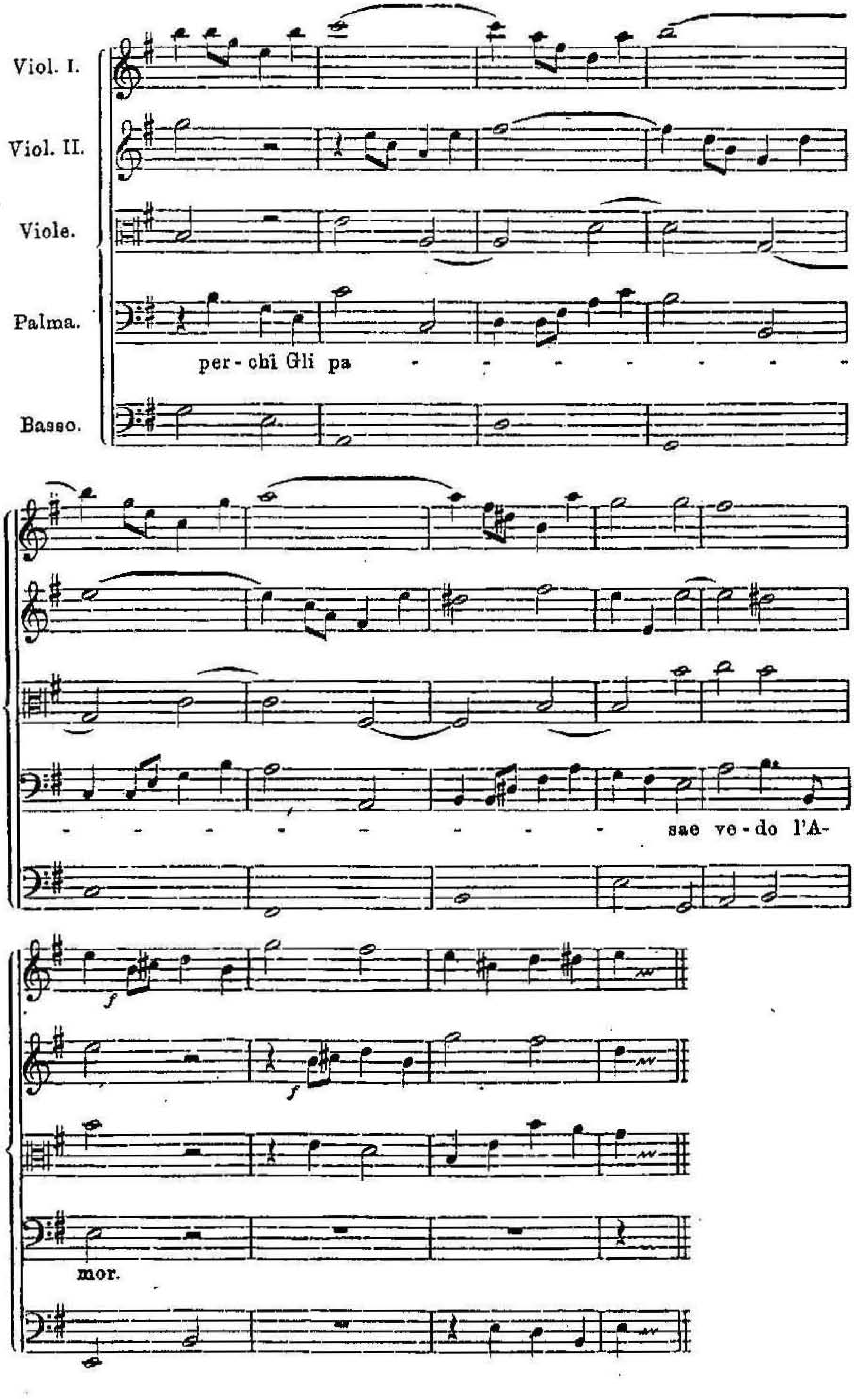




Als besonderer Abart der Arie sei noch der Siciliana Erwähnung getan, deren Form sich genau der bei Scarlatti vorkommenden anschließt.
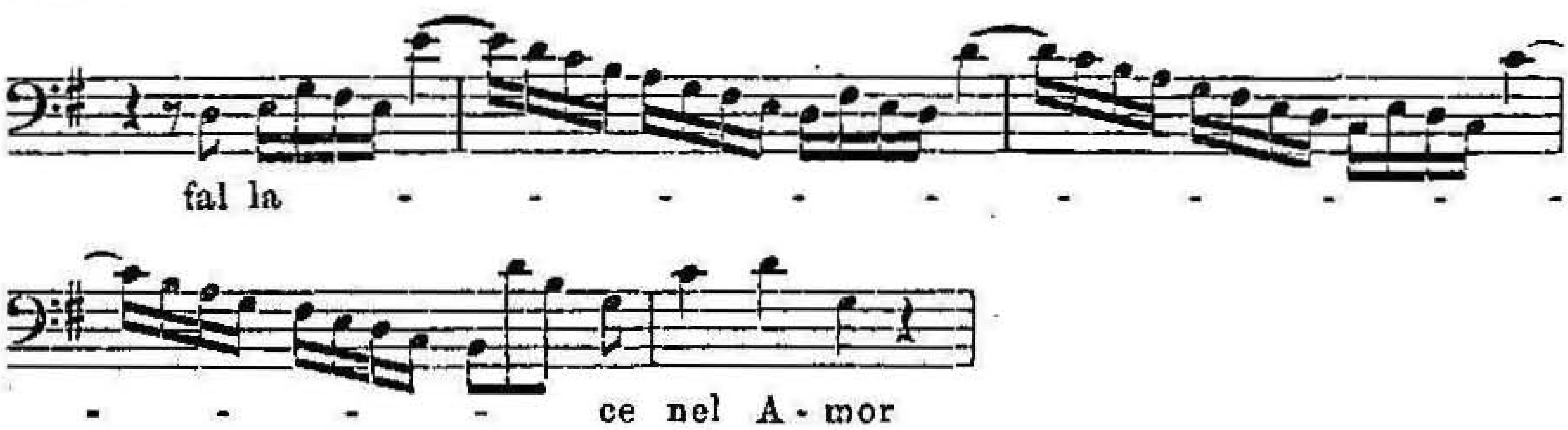


Es ist dies eine Art, die am reinsten alle Züge des Volksliedes wahrt, da Scarlatti als gebürtiger Sizilianer diese Gesänge aus eigener Erfahrung kannte und Bonno die Form in allen wesentlichen Zügen von ihm übernahm; es ist also bei Scarlatti und Bonno die natürliche Form, während sich z. B. bei Händel schon eine Kunstform entwickelt hat.

Koloratur.
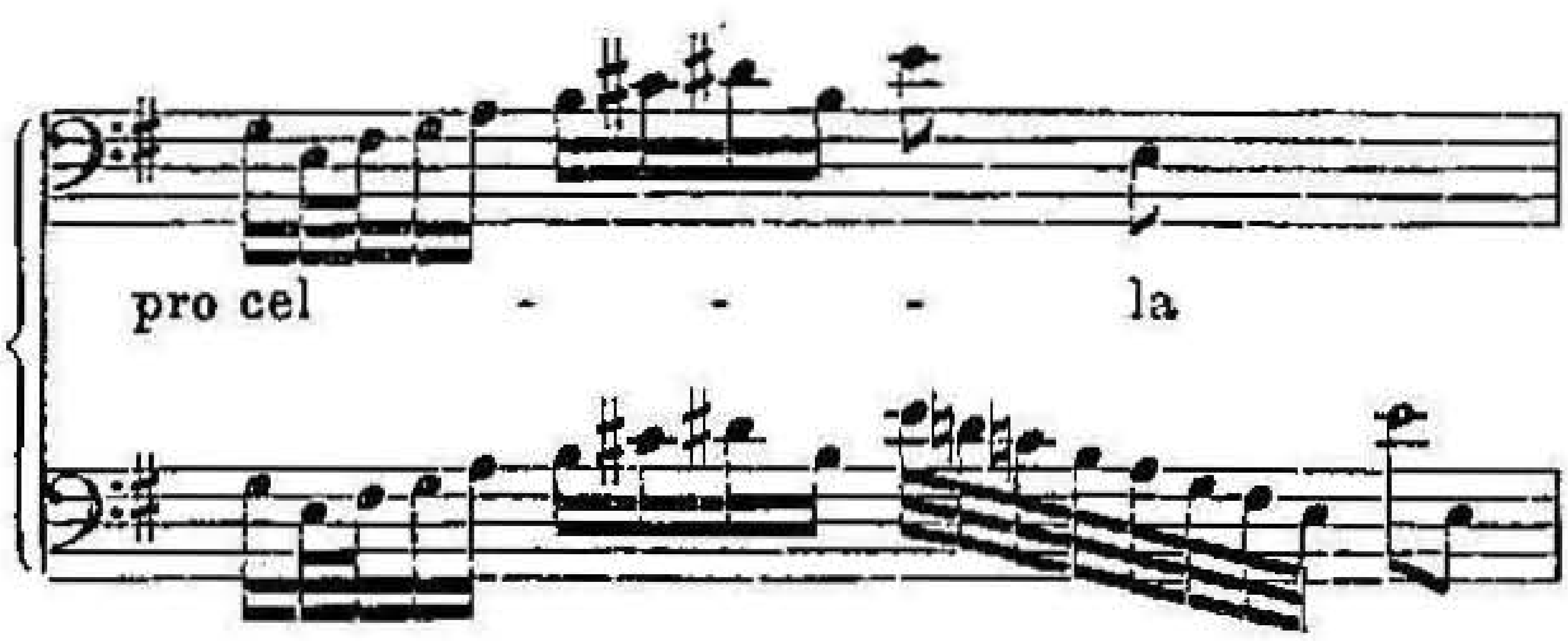
Ein großer Spielraum ist in allen Arien der Koloratur gegönnt, die gemäß dem Stil der Arien rein melodisch im Sinne der Neapolitaner oder kontrapunktierende Nebenstimme ist. Es ist dabei auffallend, daß meist die Baßarien kontrapunktisch sind und alle diese untereinander als Gemeinsames eine gewisse Steife und große Intervallsprünge aufweisen, wie in dem nachfolgenden Beispiele aus dem *Trajano:*


Viol. I.
Viol. II.
Viole.
Palma.
Basso.
per-chì Gli pa
sae ve-do l'A-
mor.
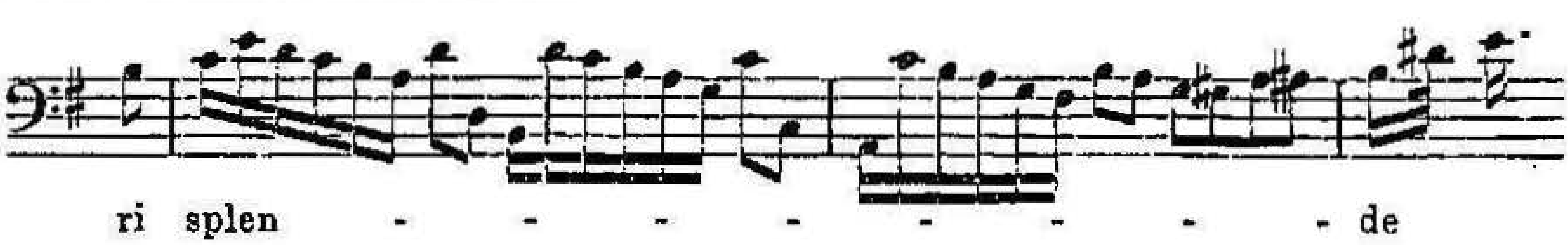
Nun führt Köchel in seiner Biographie J. J. Fux's bei Besprechung des Oratoriums »*La Cena del Signore*« eine Stelle an, die ähnliche noch gewagtere Intervallsprünge hat, und bemerkt dazu, daß »der tüchtige Bassist **Praun** darin seine Stärke gehabt haben mag (S. 184)«. Die Bestätigung dieser Hypothese finden wir bei Bonno, da diese Arien, wie sich aus dem Personenverzeichnis ergibt, ebenfalls von dem genannten Sänger vorgetragen wurden und später seine Tradition unter seinen Nachfolgern fortlebte. Bei einer derartigen rein ausschmückenden Koloratur bleibt aber Bonno nicht stehen, sondern überträgt ihr auch eine tonpoetische Bedeutung, wobei die Schwierigkeiten noch gehäufter erscheinen. So soll den Groll über Trug in der Liebe die folgende Figur malen:
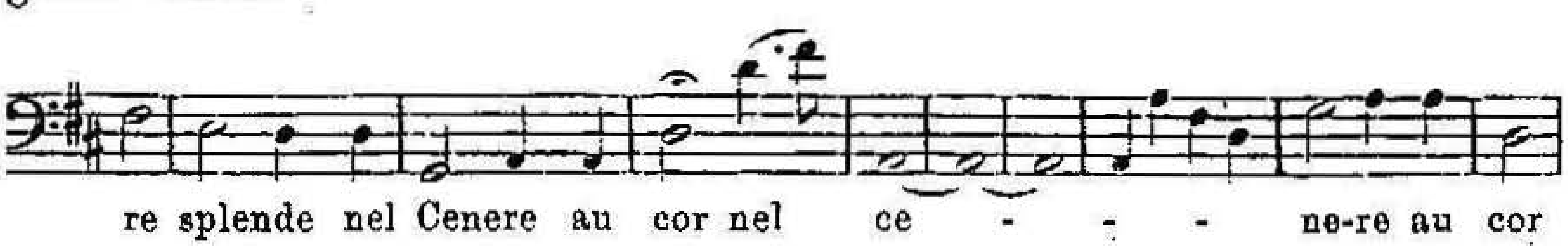


das Wüten des Sturmes:



Das Leuchten des Lichtes:
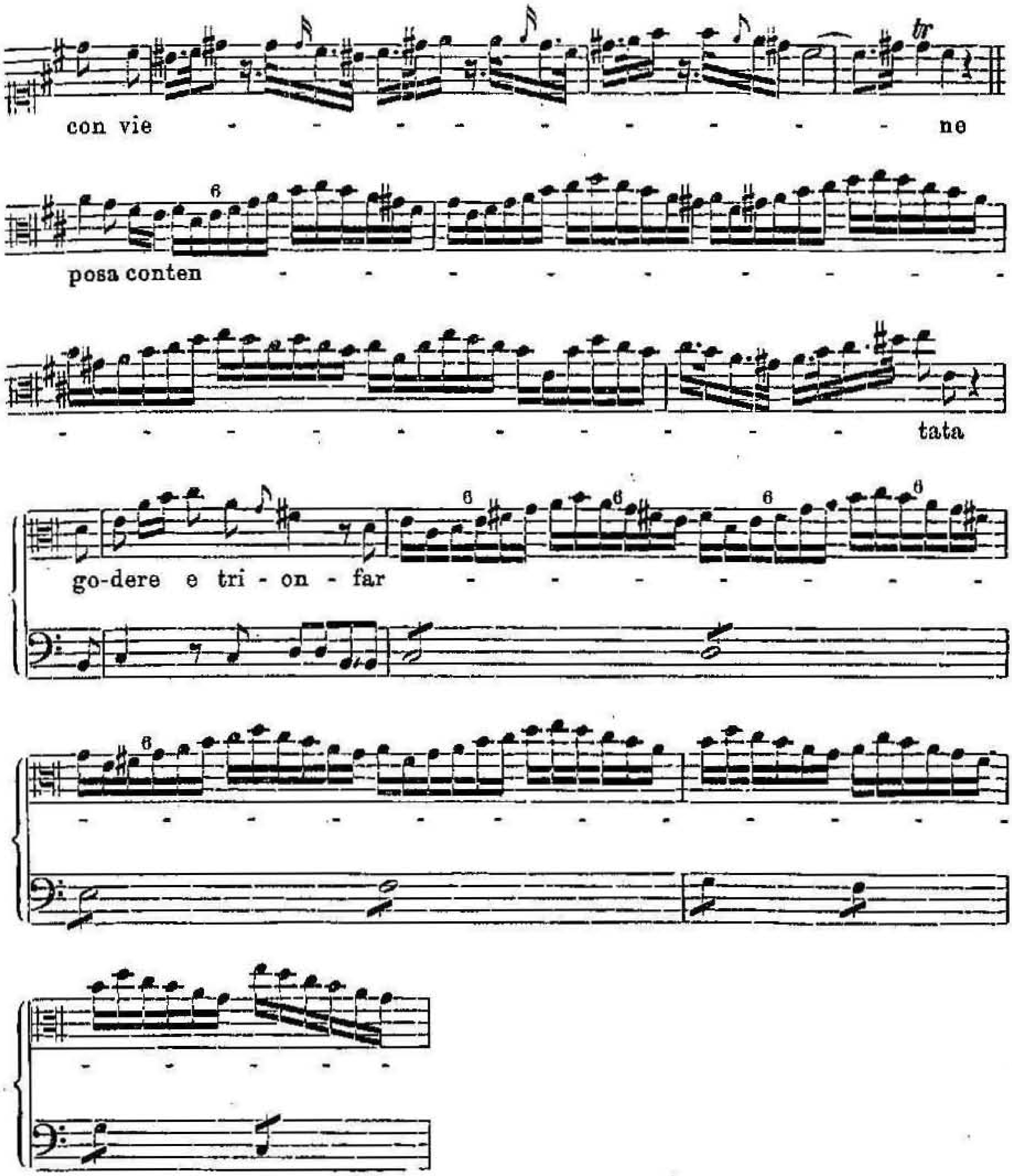


Das Aufleuchten aus dem Tode und wieder Zusammensinken die folgende Stelle:

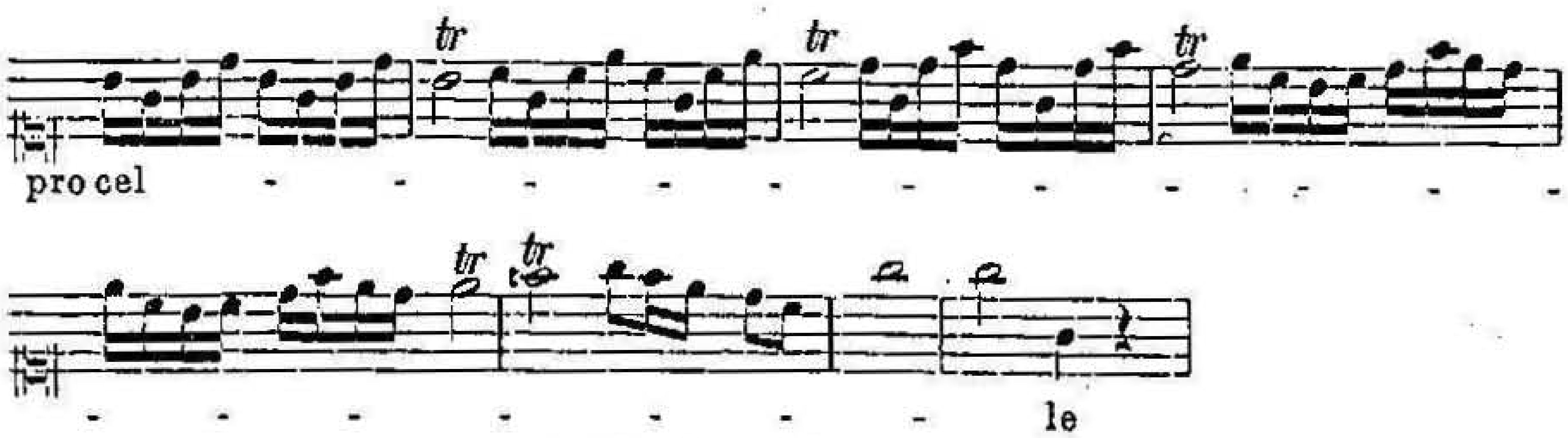


Nicht minder mannigfaltig ist die Verwendung der Koloratur in den im neapolitanischen Stil gehaltenen Arien, dort herrscht in ihnen allen eine gewisse leichte Beweglichkeit, Vorliebe für Sequenzen in der frühen Zeit, später für Gänge und Tonumspielungen vor; dabei werden an den Umfang der Stimme große Anforderungen gestellt.

Typische Beispiele für aufsteigende Sequenzen sind die folgenden aus der frühen Zeit von Bonno's Schaffen.
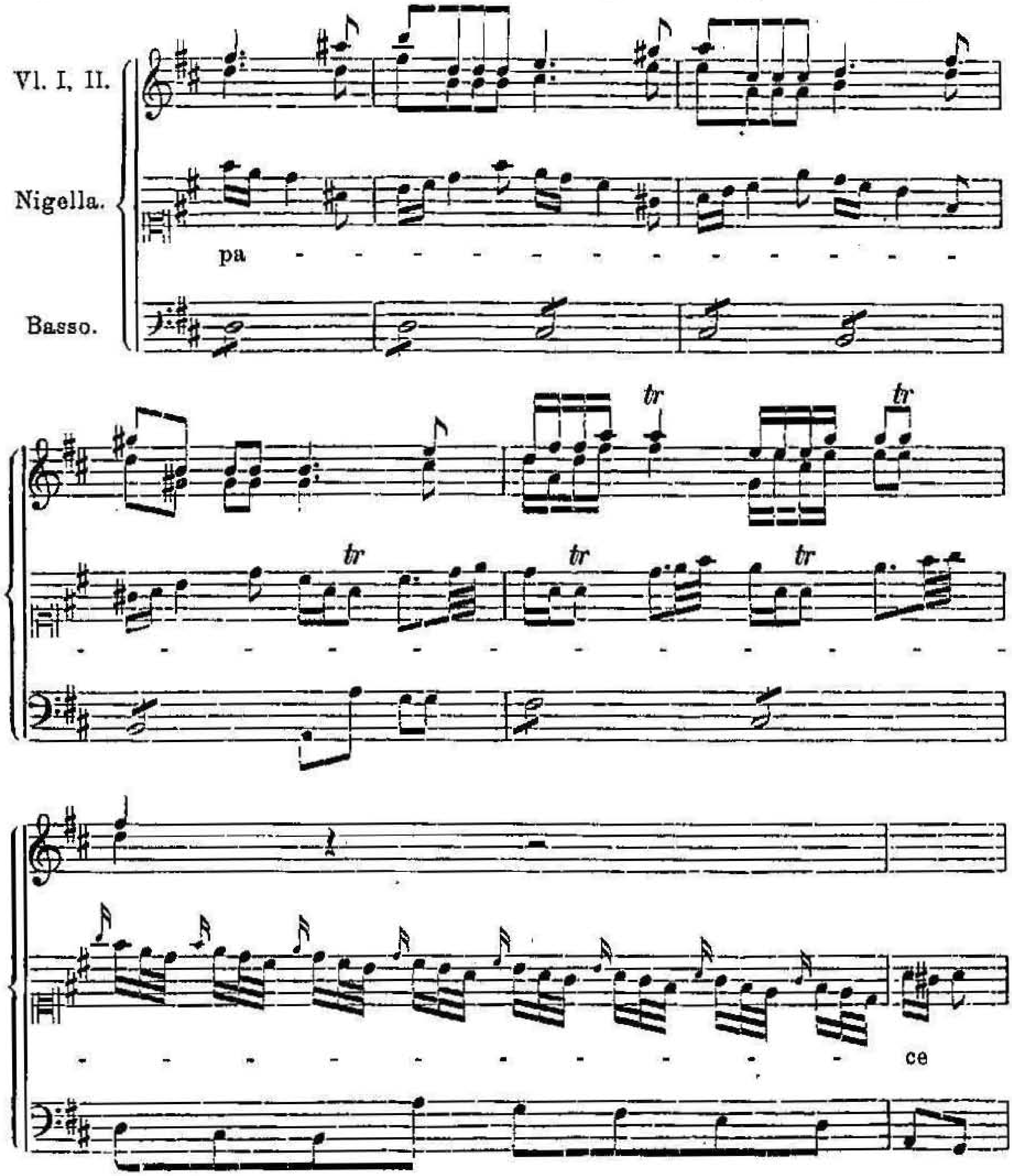


und



welches in die Tonmalerei hineinspielt.

Für auf- und absteigende Koloratur möge das folgende dienen.



Im allgemeinen läßt sich beobachten, daß die Verwendung der Koloratur bei Bonno allmählich eine Vertiefung erfährt und selten in seinen späteren Werken bloßes Tonspiel ist.
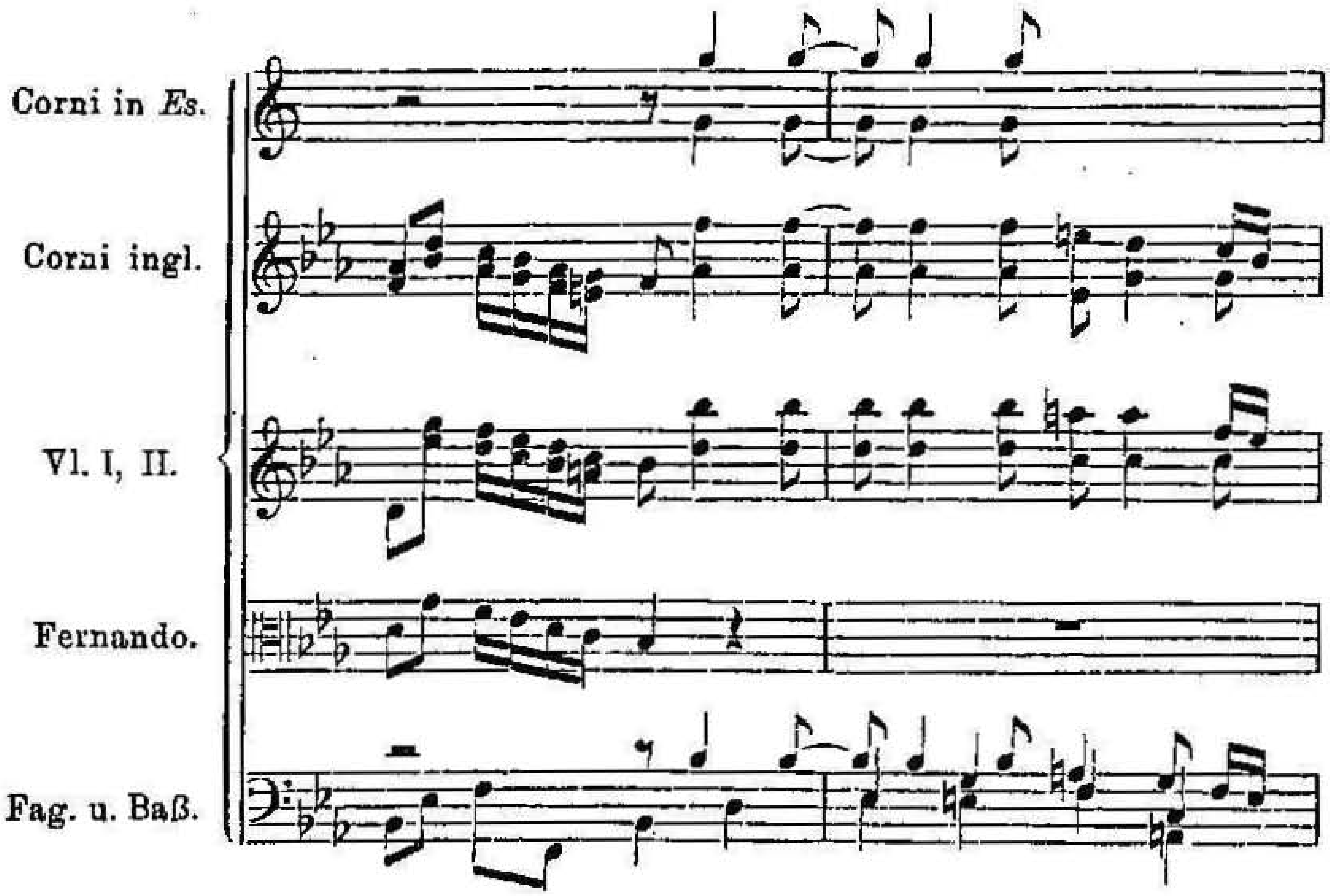
Duett und Chor.

Duette finden sich in den frühen kleineren Werken häufig als Finale; sie sind hier an Stelle des fehlenden Chores. Sie haben Arienform in leicht imitatorischer Schreibart; im übrigen macht Bonno von ihnen höchst selten Gebrauch. Auch der Chor ist verhältnismäßig wenig verwendet, und wo er auftritt, hat er keine große Bedeutung. Bonno hätte in den Opern von Fux genügend Beispiele für schöne Chorwirkung gehabt, er scheint aber mit der Schreibart anfangs nicht vertraut gewesen zu sein und sich erst späterhin durch die Messenkomposition die nötige Fertigkeit erworben zu haben.
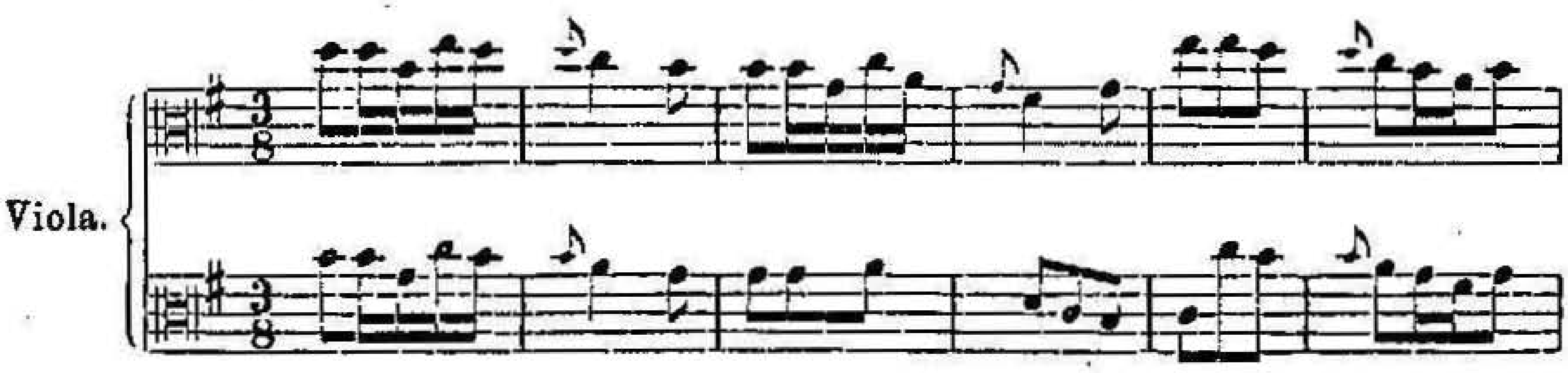
Instrumentation.
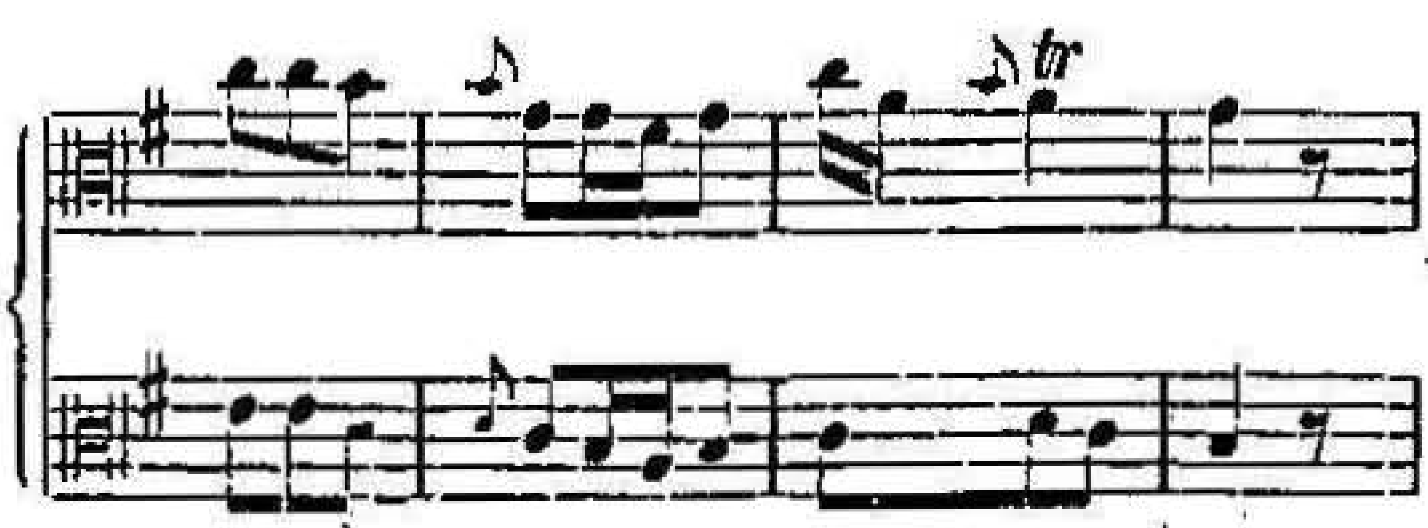
Die Hauptstärke Bonno's liegt in der Instrumentation. In den ersten Opern folgt er den Neapolitanern und verwendet ausschließlich das Streichorchester; allmählich beginnt er dann Oboen und Hörner — vor allem in den Sinfonien — herbeizuziehen, die er in der herkömmlichen Weise setzt. In »*La Gara del Genio con Giunono*« ist in der Einleitung der Einfluß J. J. Fux' bemerkbar; diese Sinfonie ist voller gesetzt (Clarini, Trombe, Timpano, Oboe, Streicher) und weist ein chorisches Wechselspiel der Bläser auf, wie es sich bei Fux öfters findet.
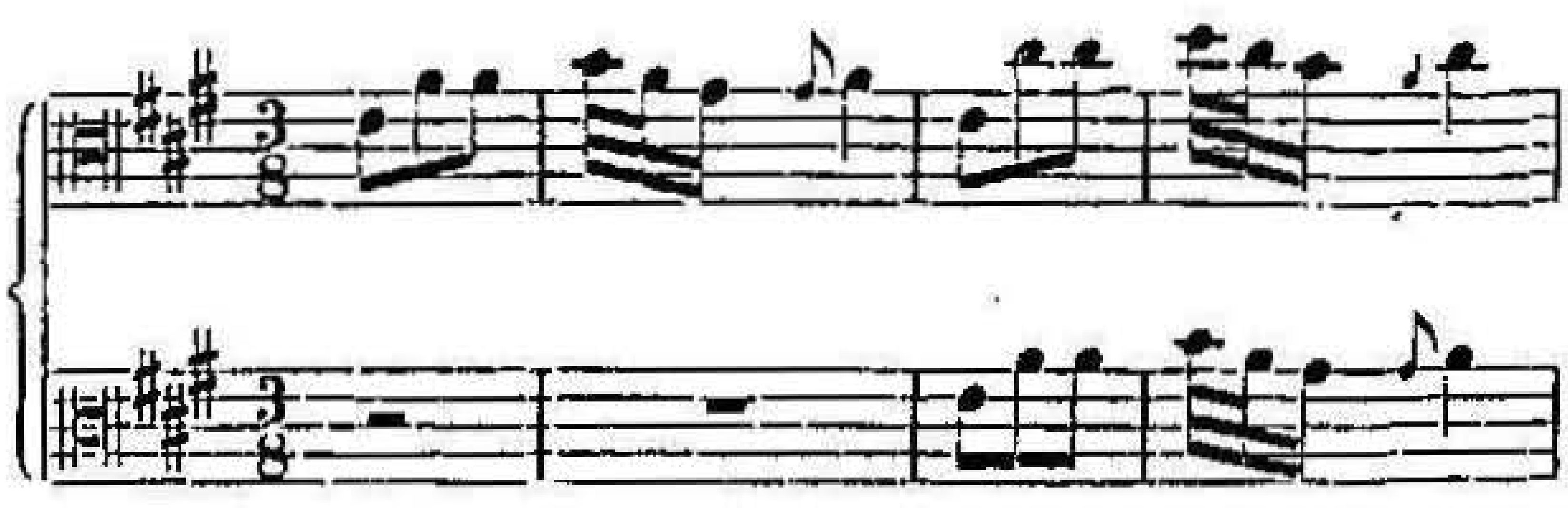
In den späteren Opern beginnen sich die Eigentümlichkeiten seiner eigenen Instrumentation zu zeigen und Gruppierungen von Instrumenten herauszubilden; so verwendet er in »*L'Isola disabitata*« in einer Arie klagenden Ausdruckes zum erstenmal zwei Corni, zwei Corni inglesi, Violini con sordini, Viola, zwei Fagotte und Basso, eine Zusammenstellung, die bei Schilderung von gleichen Stimmungen noch öfters bei ihm anzutreffen ist. Die Melodie ist in Terzen geführt und liegt in den Violinen und Corni ingl., die Hörner haben meist lang gehaltene Töne und halten sich in der Tiefe; nur dort, wo der Schmerz stärker hervortritt, haben sie hohe synkopierte Töne, welche mit den Corni inglesi und Fagotten zusammen ein treffliches Kolorit geben, die Todessehnsucht des Helden auch im Orchester zu schildern.
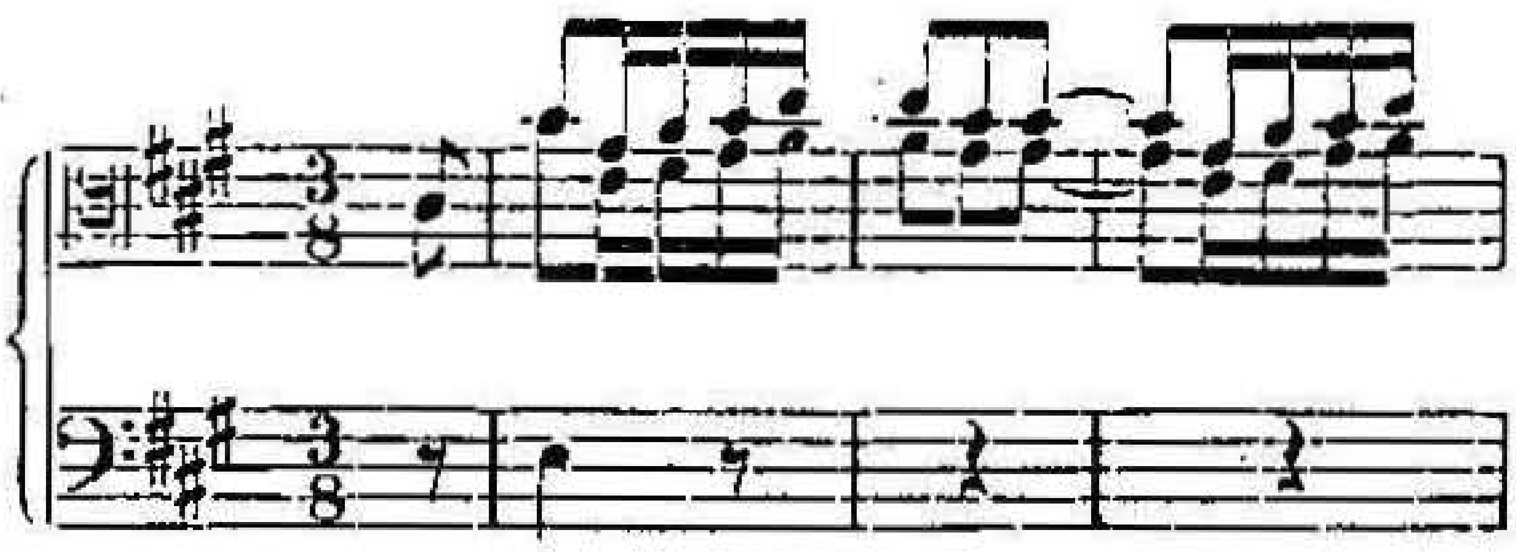


Im ganzen ist von dieser Oper an das Bestreben deutlich erkennbar, an Stelle der Instrumenten f ü l l e eine Instrumenten f a r b e zu setzen und der Stimmung des Tonstückes durch entsprechende Wahl der Instrumente Rechnung zu tragen. So ist es jetzt auch ein beliebtes Mittel bei ihm geworden, Arien durch ein kurzes Duo der geteilten Violen (ohne sonstige Instrumente) einzuleiten, wie in den folgenden Beispielen ersichtlich,
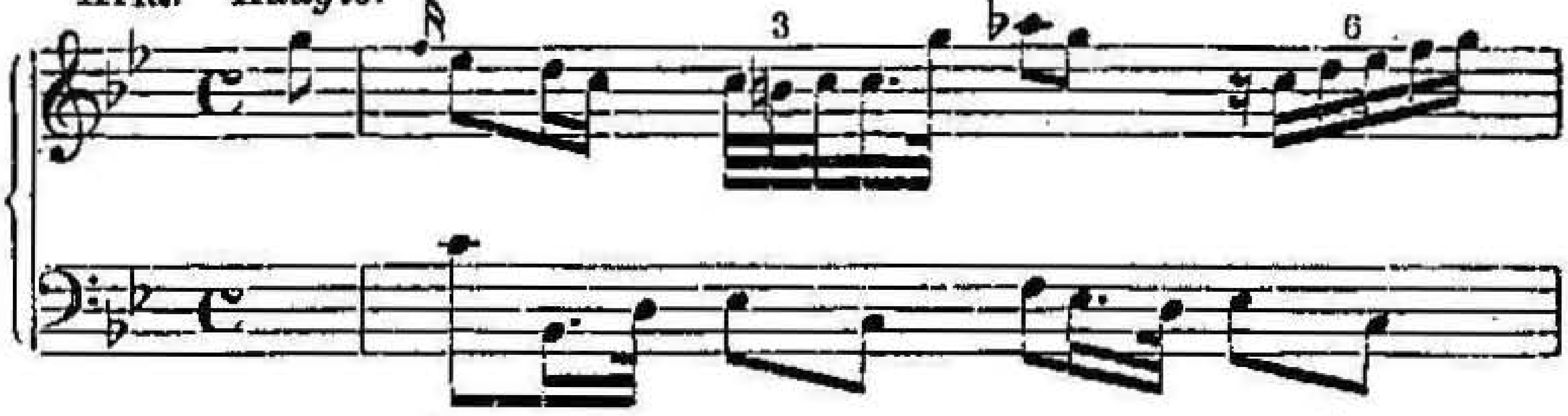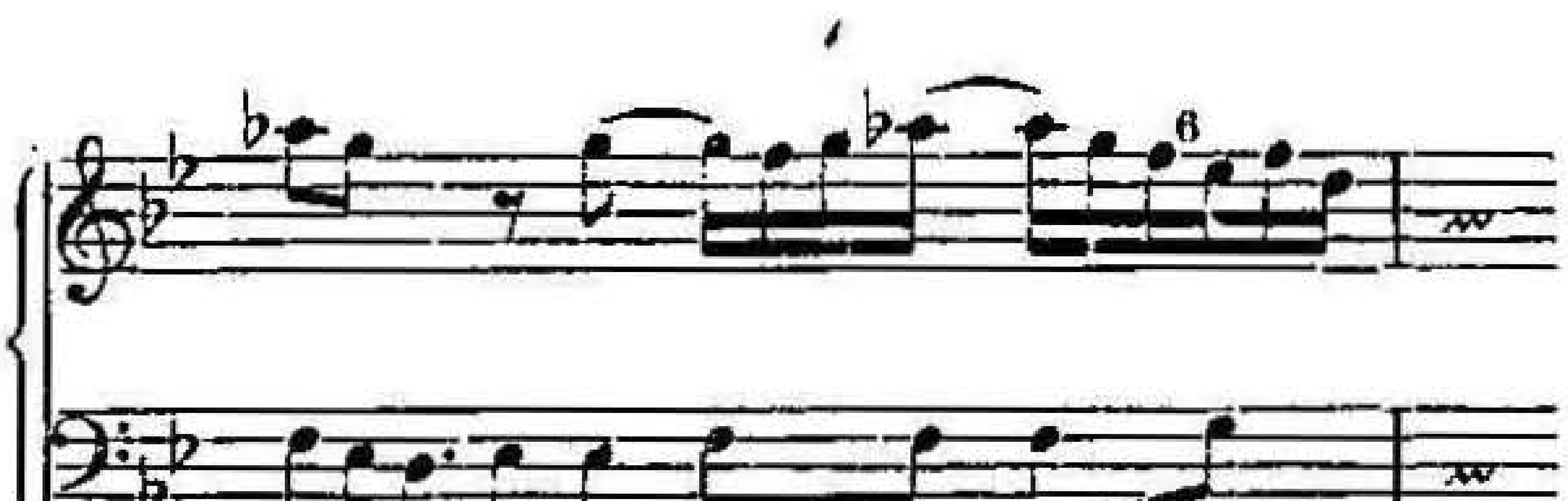








wobei die in hoher Lage geführten Violen mit ihren gedeckten Tönen die Stimmung der im Gesang ausgedrückten Worte vorbereiten.

Ferner hat Bonno eine Vorliebe für ältere Instrumente, die er solistisch zum Gesange verwendet; so greift er im *Eleazarre* auf den Scialmo [1]) zurück, dessen Behandlung aus dem nachstehenden Beispiele ersichtlich ist:

Aria. *Adagio.*

Scialmó.
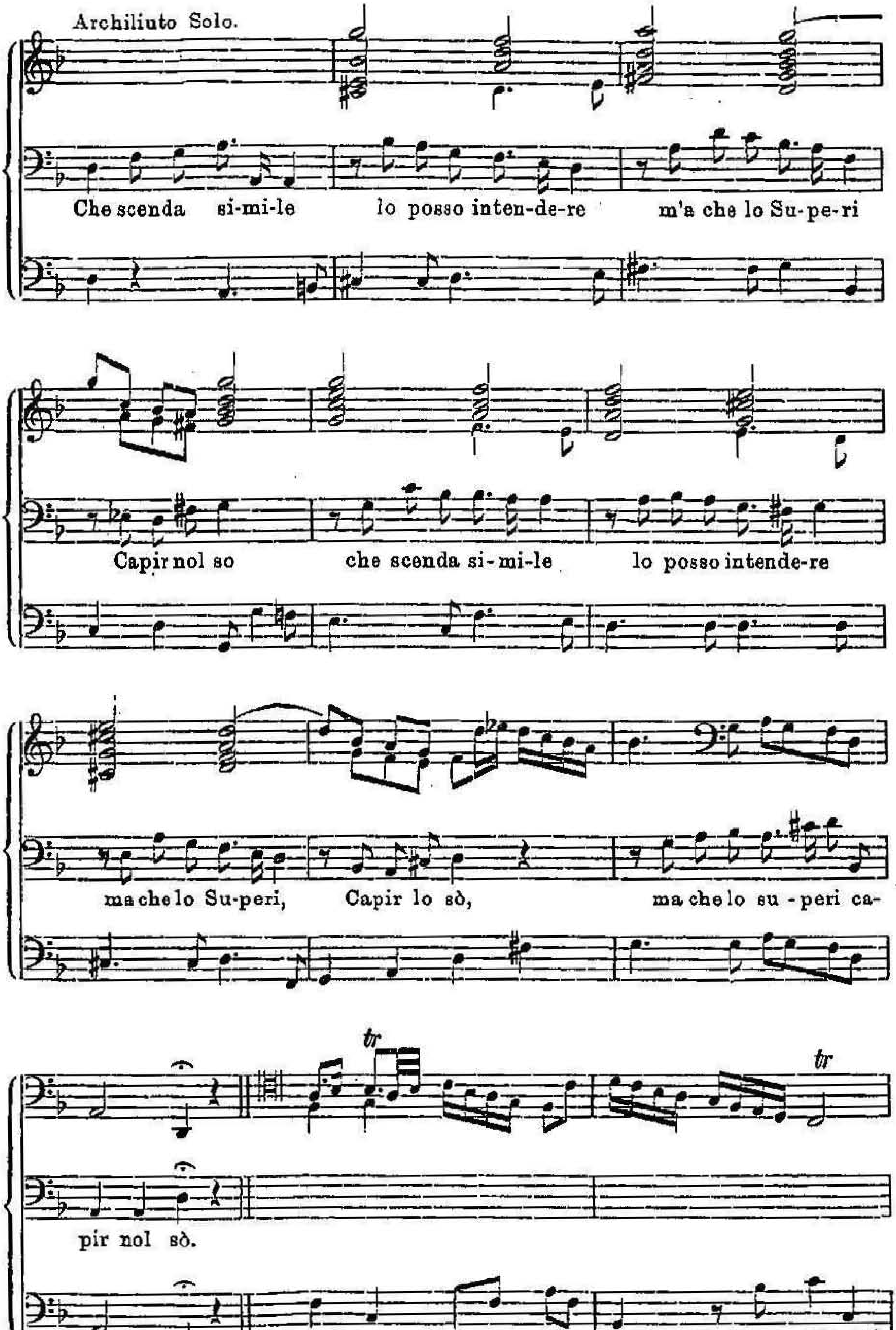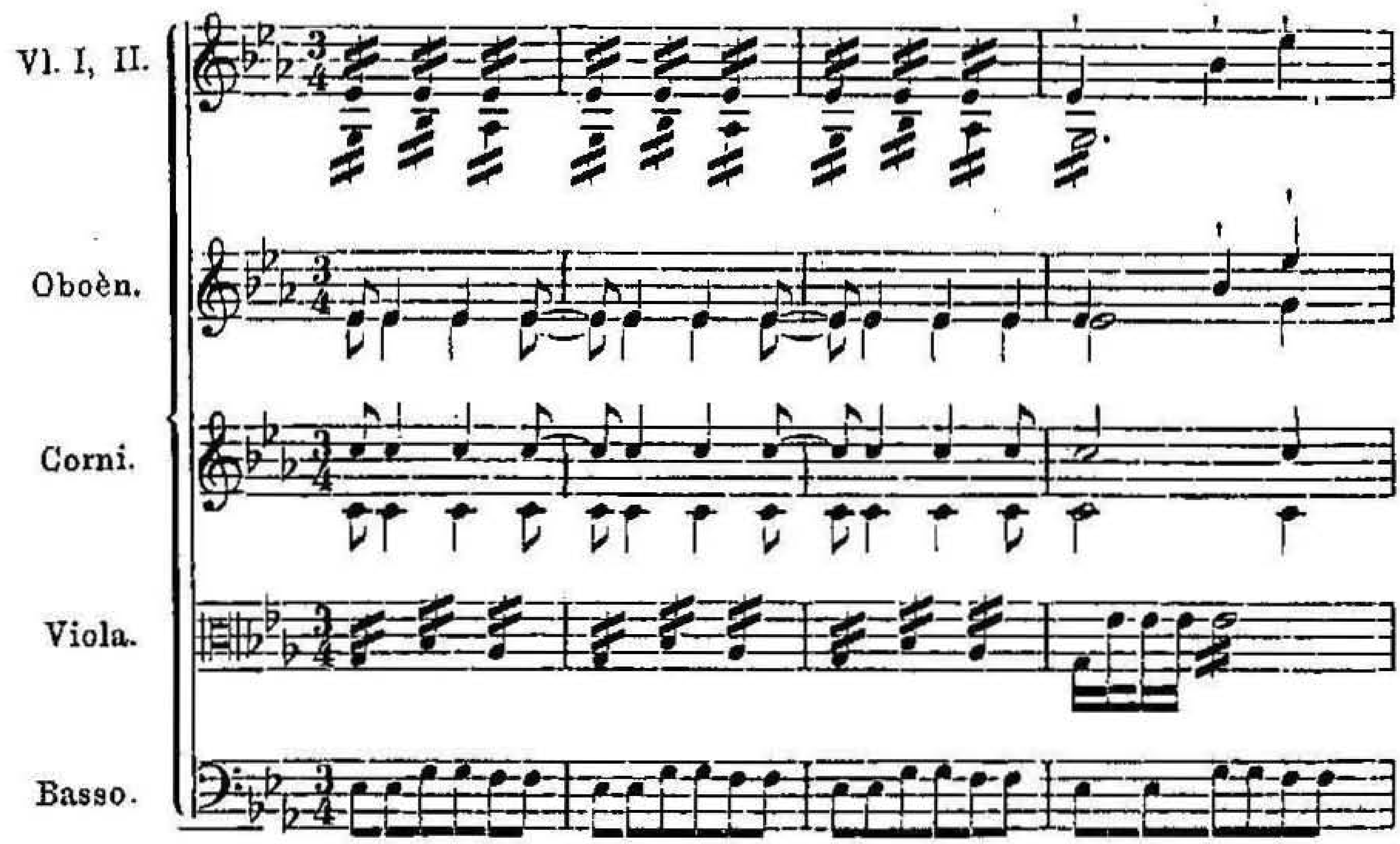




und in »*La Pietà di Numa*« setzt er eine Arie mit Begleitung des Archiliuto [2]).
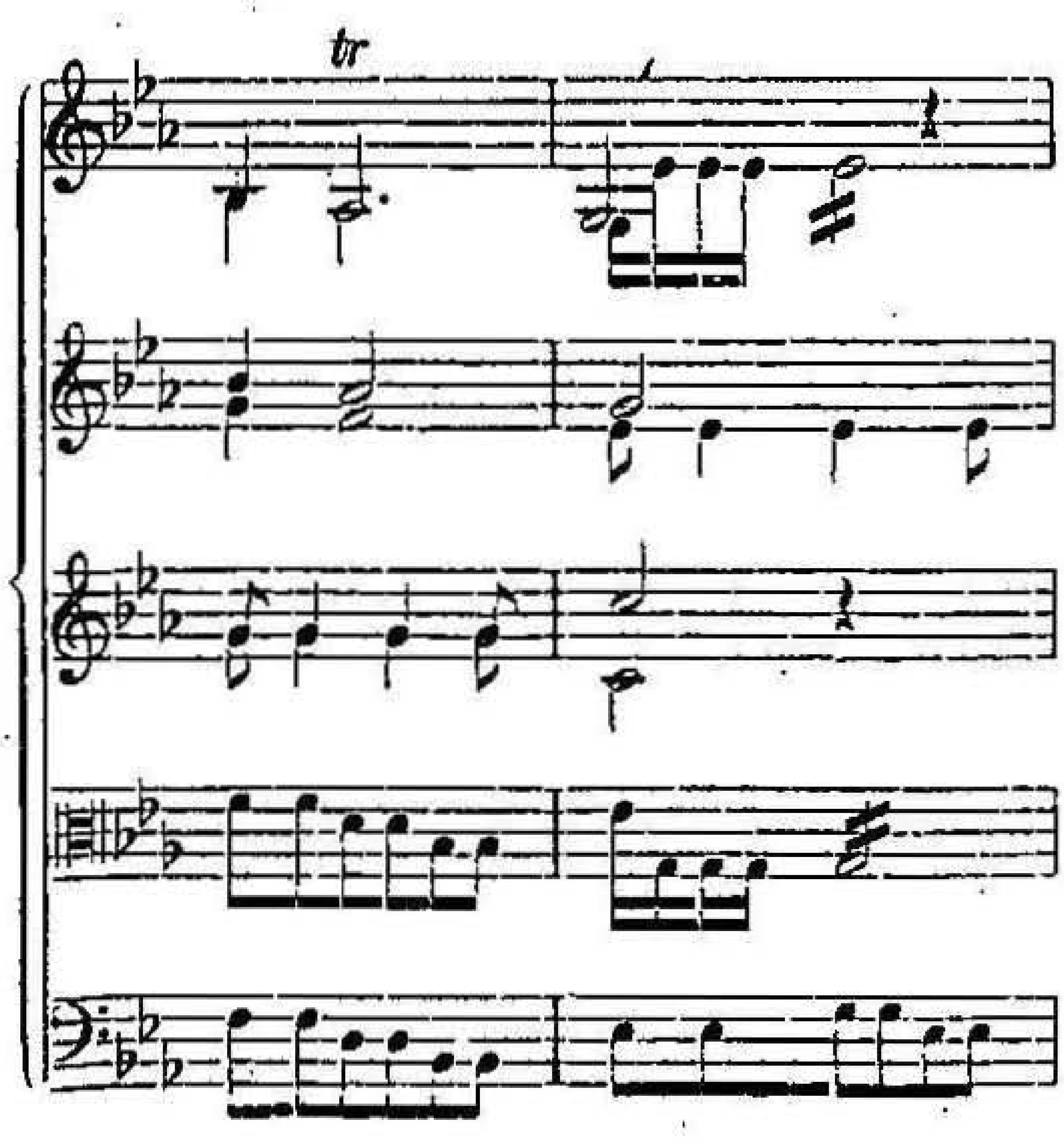
1) Italienische Namensform für Chalumeau.

2) Die Notierung ist der Partitur nachkopiert. Die im Violinschlüssel notierten Noten klingen wie geschrieben, nicht eine Oktave tiefer; es werden hiezu Griffbrettsaiten verwendet, was ja auch dem virtuosen Charakter eines solchen Instrumentalsolos entspricht.


Archiliuto Solo.
Che scenda si-mi-le lo posso inten-de-re m'a che lo Su-pe-ri
Capir nol so che scenda si-mi-le lo posso intende-re
ma che lo Su-peri, Capir lo sò, ma che lo su-peri ca-
pir nol sò.
tr
tr

Auch in rein tonmalerischer Hinsicht hat er Bedeutendes geleistet; so malt er den Schrecken eines finsteren Waldes mit einfachen Mitteln so packend, daß man keinen Zeitgenossen der Vorklassiker, sondern einen der Romantiker in ihm vermuten könnte.





Den Höhepunkt von Bonno's Instrumentierungskunst bildet das Andante der einleitenden Sinfonie des »*Giuseppe riconosciuto*«, und um dies zu zeigen, möge eine genauere analytische Besprechung des Anfanges folgen.

Wie in den Messen[1]) teilt Bonno hier die Violen und die Violoncelli, um vollere Mittelstimmen zu bekommen. Auch hier sind stellenweise die Bässe selbständig geführt, doch ist die Verwendung vorsichtiger, da sie durch Fagotto unterstützt werden, deren Ton gut mit dem ihren verschmilzt, so dass sie ebenso gut, wie die Violoncelli den rauhen Klang der Bässe mildern und mit ihnen vereint einen gesättigten vollen Ton geben. Auffallend ist die Fülle der Bläser, die hier zur Verwendung kommt; einen weichen verschleierten Klang strömen die beiden Englischhörner aus, die im Verein mit den sordinierten Geigen, den geteilten Violoncelli und Bratschen (wobei die Violoncelli höher liegen) ein geradezu romantisches Kolorit ergeben, von einer Wärme und schwärmerischen Glut, wie es sich sonst bei Bonno nur an einigen Stellen seiner Messen findet[2]).
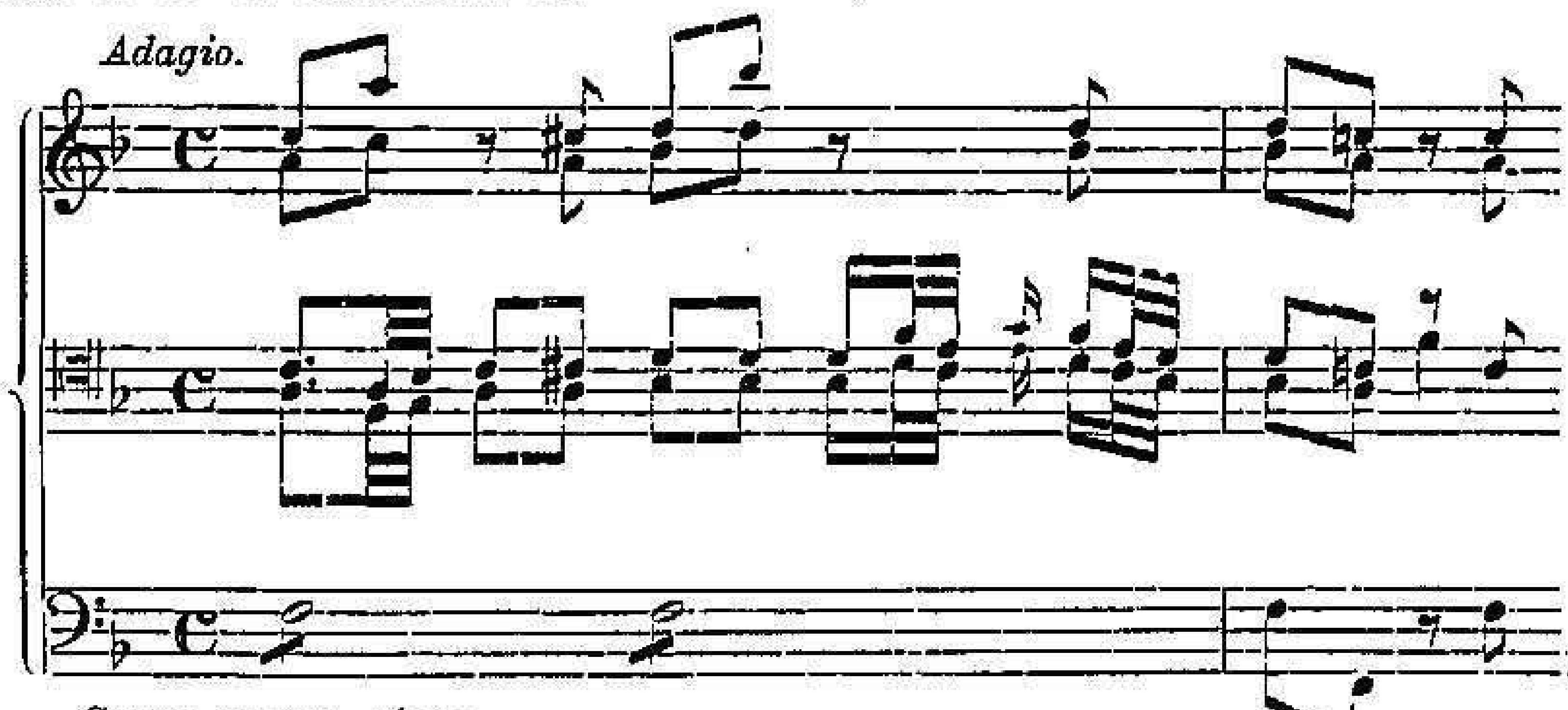
---

1) Missa in C. *Et incarnatus est.*

Adagio.
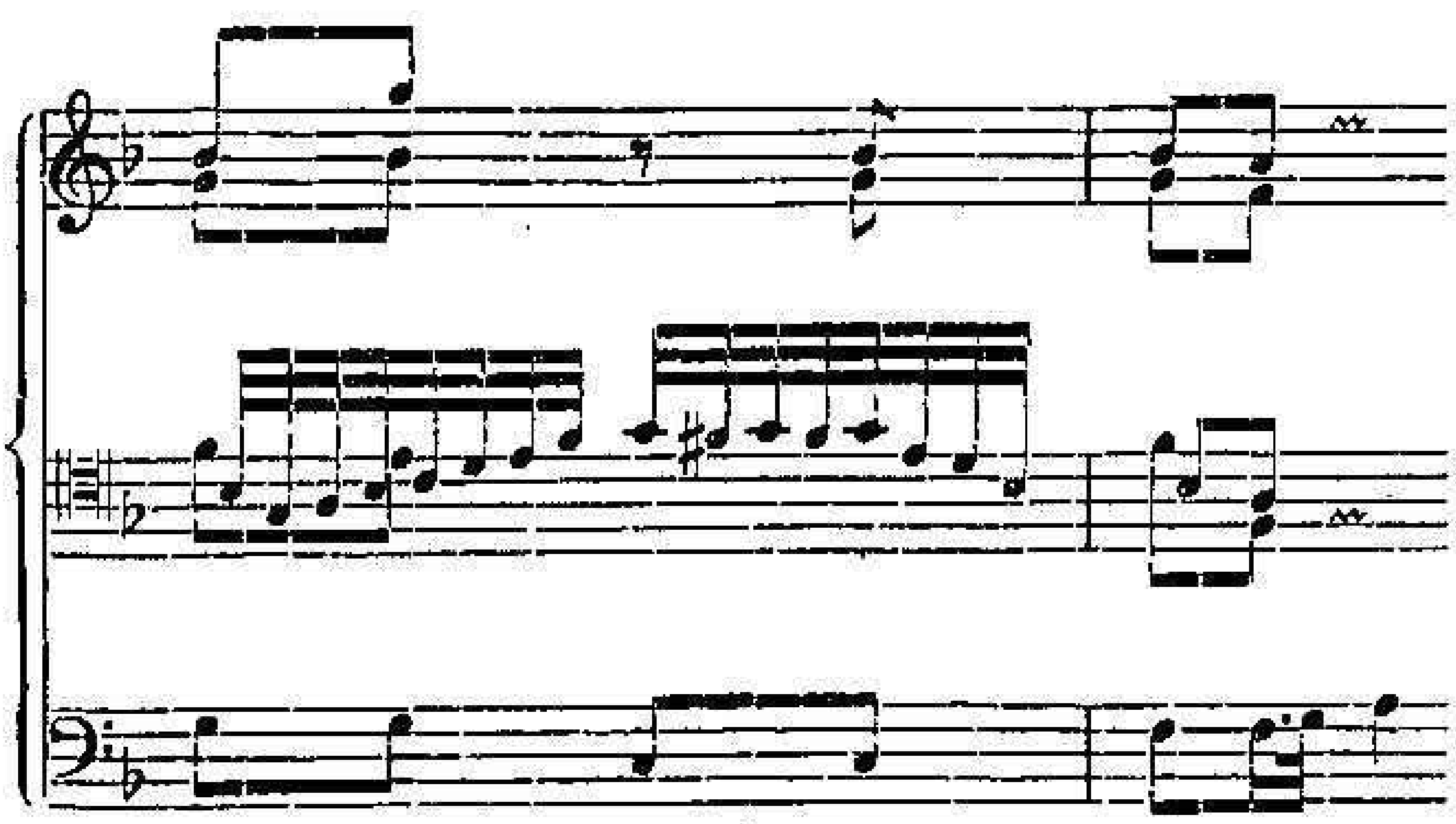
Vl. con sord. *pp*

VC. get.

Basso.



Senza organo piano.
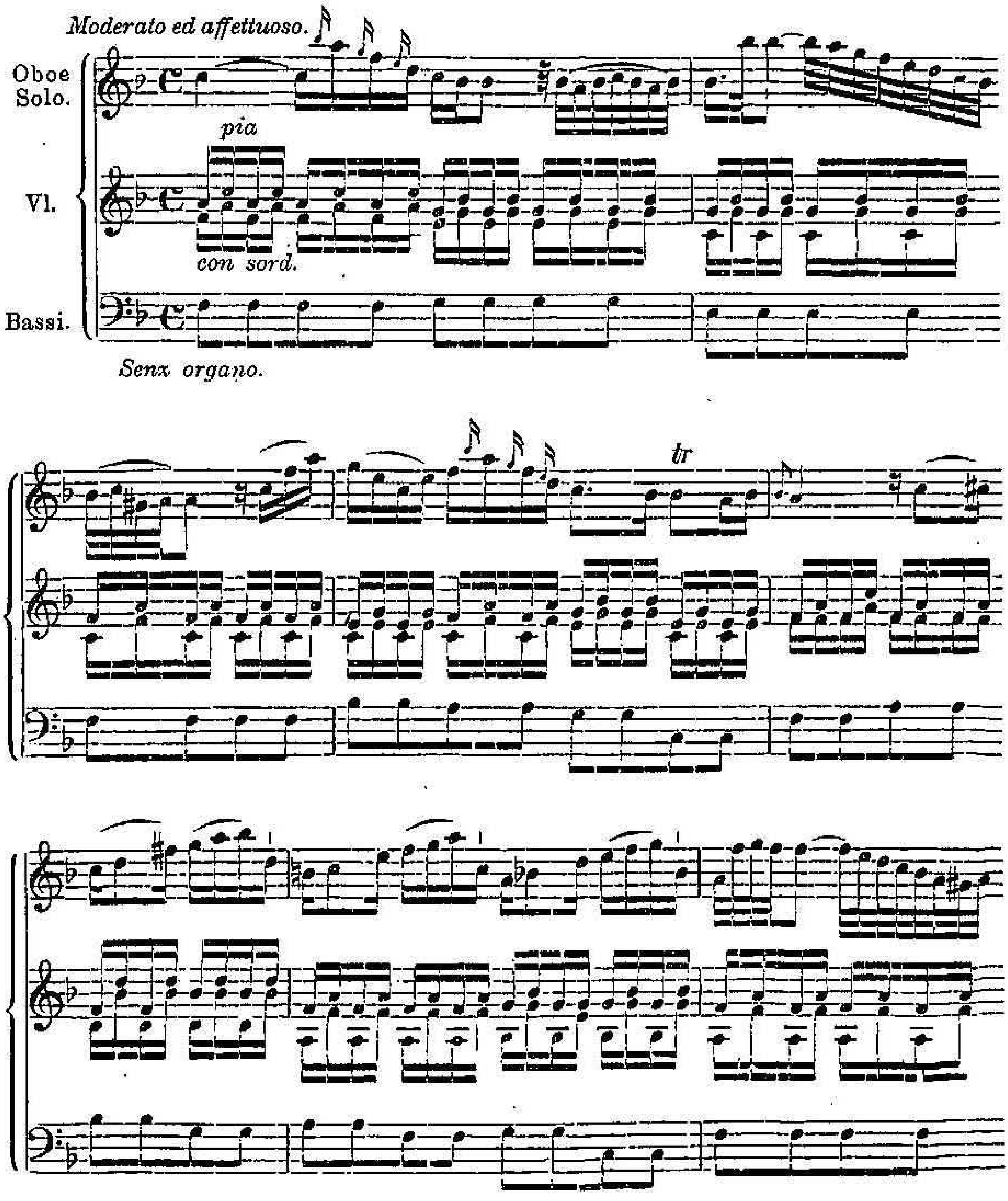


usw.

2) Z. B. nachfolgendes Oboensolo, das ebenfalls dem von Bonno stets mit großer Sorgfalt behandelten *Incarnatus* entnommen ist.
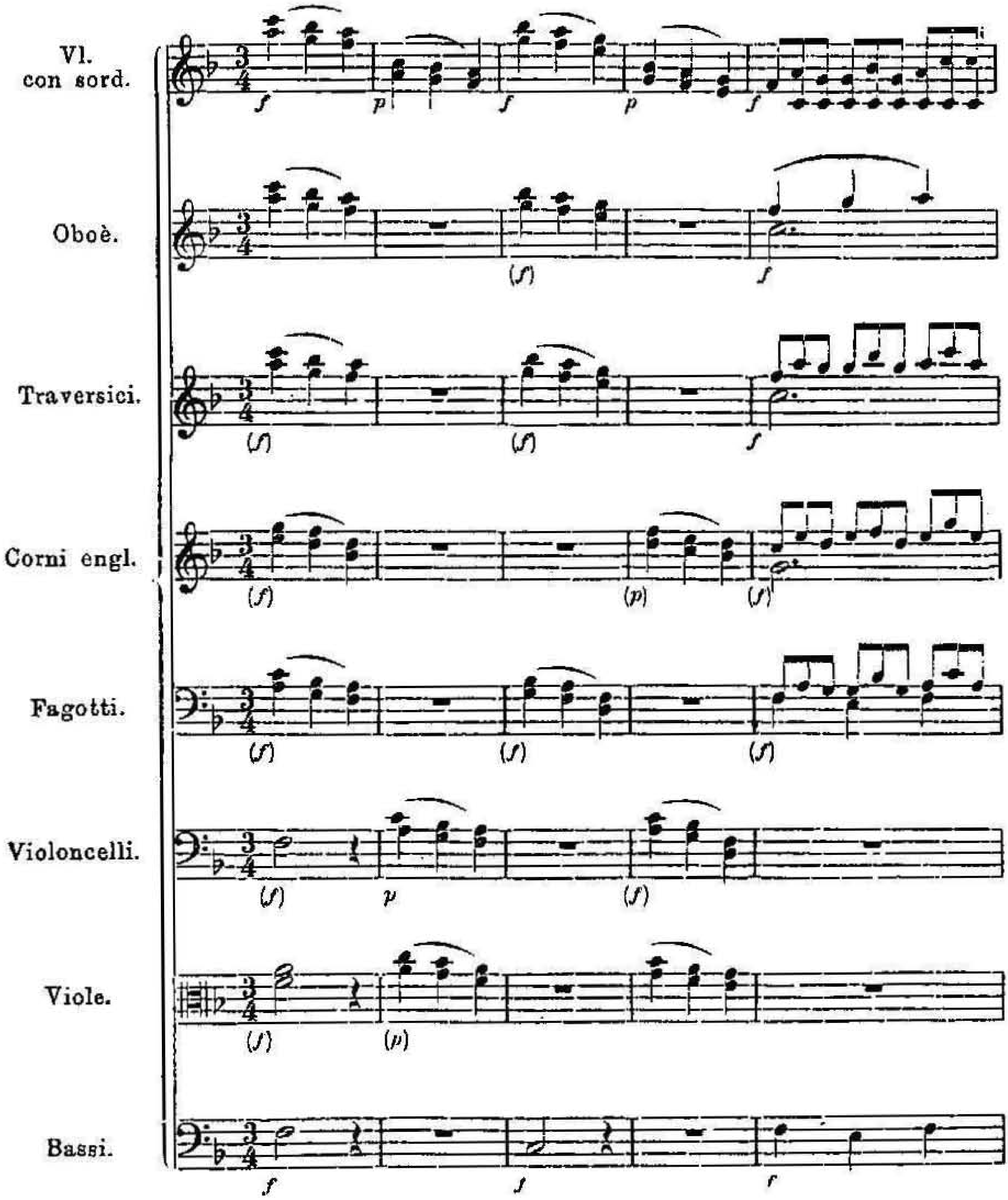
In diesen Stücken und im *Andante* hier liegt eine Stimmung wie in den goldüberladenen Barockkirchen, die von schwacheinfallenden Lichtstrahlen nur mässig erhellt sind und die Gegenstände in mystisches Halbdunkel hüllen; es ist die Atmosphäre der Extase, und es läßt tief in die Psyche Bonno's blicken, daß er sich den Ideenkreis seiner Jugend bis in die aufgeklärte Zeit, in der er sein Alter verbrachte, zu retten wußte. Solche Männer, konservative Naturen und keine Neuerer waren es,
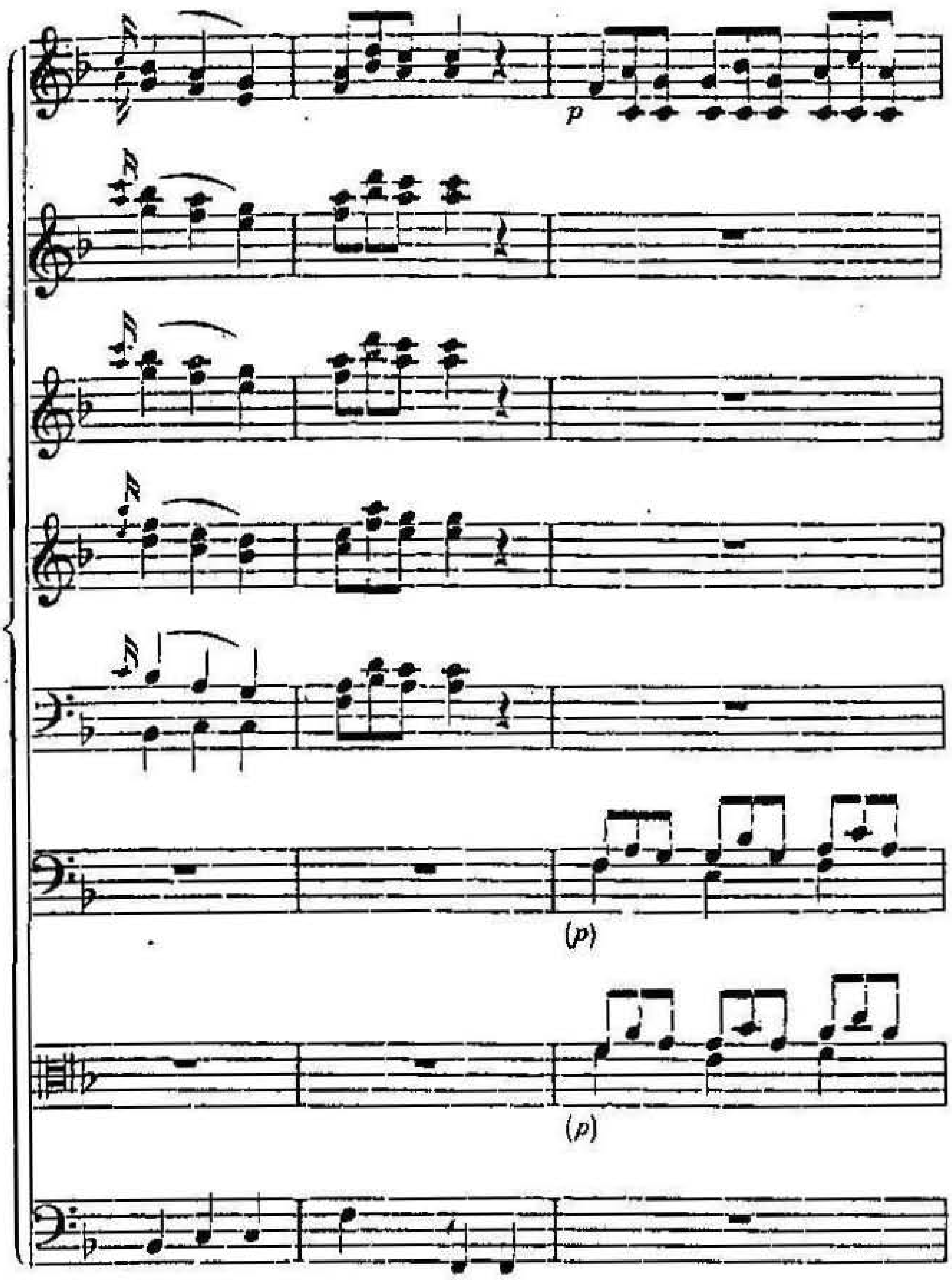
Missa in C. *Et incarnatus est.*



die unbewußt von der Barocke und dem Rokoko über die freidenkende Klassik hinweg den Bogen zur Romantik spannten.

Der Satz beginnt mit einem Terzenmotiv von allen Bläsern und den sordinierten Geigen gebracht; die Violoncelli, Violen und Bässe halten ihre Töne 2/4 lang aus, damit der piano Einsatz im 2ten Takt schön herauskomme; die Bässe und die Bläser pausieren.
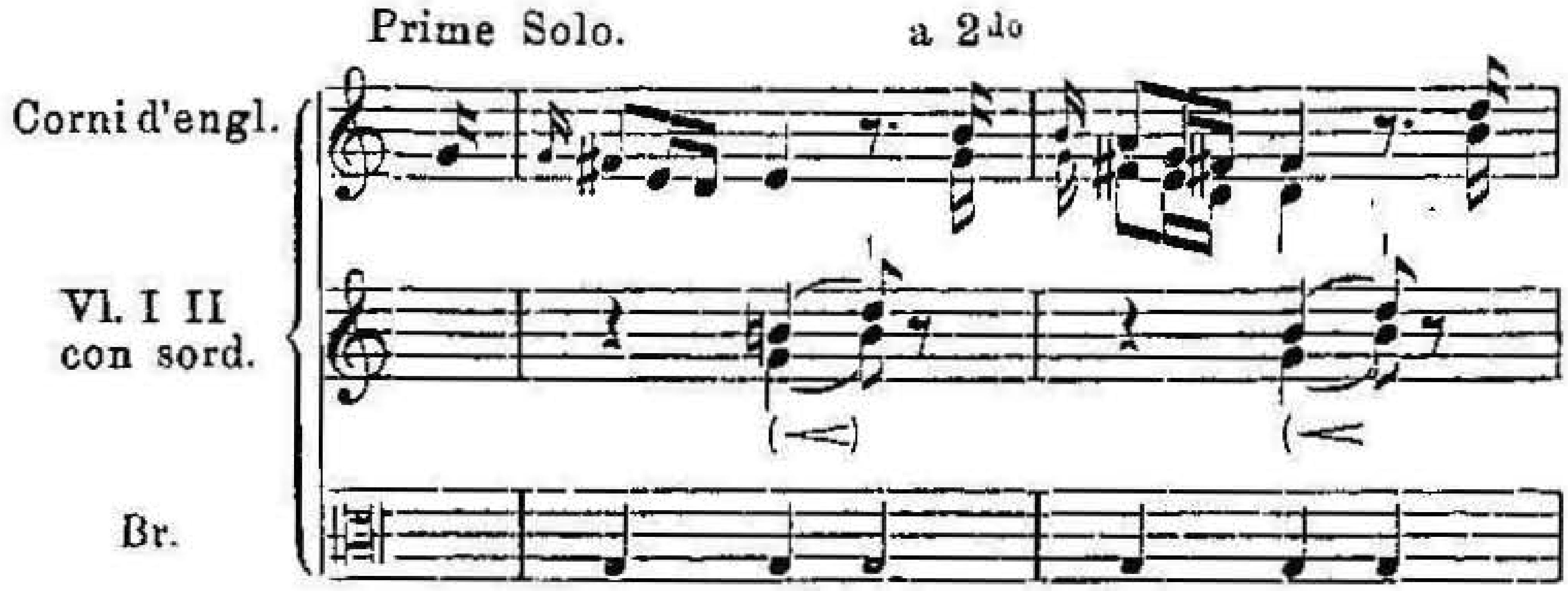




Diese Stelle hat Echowirkung. Takt 3 ist wie Takt 1 gesetzt, nur fehlen diesmal die Englischhörner, Violoncelli und Violen, da sie im folgenden Takte das Echo bringen. Im vollen Klange von Takt 3 merkt man das Fehlen dieser Instrumente nicht, dagegen ist in Takt 4 durch den Hinzutritt der 2 Englischhörner in starkklingender Mittellage eine Steigerung gegen Takt 2. Nun erfassen die Geigen und 1ten Bläser ein Triolemotiv, das zu einer 3taktigen Periode ausgeführt ist, dazu geben die Bässe und der 2te Fagott ein kräftiges Fundament. Hier ist offenbar die 1te Oboe melodieführend, trotzdem die 1te Flöte in gleicher Lage und tiefer die Geigen, Englischhörner und der 1te Fagott ihren Gang umspielen.

Die Oboe ist aber in stärkster Lage und es braucht nur das f etwas forciert zu werden, um sie deutlich herauszuhören; piano wird die Phrase wiederholt.

Der 2te Teil beginnt mit einem ausdrucksvollen Solo der Englischhörner, während Geigen und Viola eine harmonisch eigenartige Begleitung bringen.



Diese Stelle ist durch die treffliche Instrumentierung von ganz besonderem Reiz; kontrastierend hiezu besteht der Nachsatz aus einem forte gebrachten stakkatierten Triolenmotiv.

Wenn man zu der Vervollständigung des Bildes auch die Messen hinzuzieht und bemerkt, in welcher planmäßigen Weise hier die Instrumentation angelegt ist und wie sie in ihren Prinzipien mit der in den letzten Oratorien übereinstimmt, so wird man anerkennen müssen, daß Bonno in seiner Instrumentation manches geleistet hat, was weit über seine Zeit in das Orchester der Romantiker überleitet. Man kann dies — neben dem früheren, psychologischen Grunde — auch dadurch erklären, daß er, in seiner Jugend in der Blüte der Barockoper erzogen, sich deren Einfluß nicht mehr entziehen konnte; und wie früher das Malerische, welches ein Hauptmoment der Barocke bedeutete, in der Ausgestaltung der Szene lag, so verpflanzte er es, sobald die reiche Szenerie abkam, in das Orchester. Es ist dies erhöhte Instrumentationstechnik keine absolute Neuerung, was bei einem sonst so wenig fortschrittlichen Musiker kaum erklärlich wäre, sondern aus einem Verharren bei den Ideen, die in seiner Jugend allenthalben verbreitet waren, erklärlich. Die Oper und das Oratorium waren für den Komponisten der Barocke »Gesamtkunstwerk» und das kolorististische etwas ungemein Wichtiges; fehlte es auf der Szene, so mußte es im Orchester zum Ausdruck kommen.

Wollen wir nach diesen Ausführungen das Gesagte zusammenfassen, so kommen wir zu folgendem Resumé.

Das Wirken Bonno's war dreifach: produzierend, reproduzierend und didaktisch.

Eine große, von seinen Zeitgenossen gewürdigte Bedeutung kommt seiner Tätigkeit als Lehrer zu, als welcher er eine Reihe hervorragender Künstler herangebildet und unterstützt hat. Als Dirigent und künstlerischer Beirat des Fürsten von Hildburghausen brachte er die bedeutendsten zeitgenössischen Werke vor den damals maßgebenden Kreisen zur Aufführung, vermittelte die Bekanntschaft von allen, sich in Wien

aufhaltenden fremden Künstlern und brachte sie zu den Abendgesellschaften in das Haus des Fürsten. In späteren Jahren erwarb er sich große Verdienste durch Förderung der Tonkünstlersozietät.

In seiner Eigenschaft als produktiven Musiker haben wir es bei ihm mit einem damals sehr verbreiteten durchschnittlichen Talente zu tun. Auffallend in den späteren Werken ist bei Bonno die Zweiteilung des Stiles; die Opern sind im allgemeinen der Zeit entsprechend schon Rokokomusik, die Oratorien und einzelne Opernarien noch Barockmusik, was sich daraus erklärt, daß das Rokoko gegenüber dem Barock nur eine Wandlung zum Leichten und Heitern bedeutet und demgemäß wohl in der weltlichen Musik rasch sich einbürgerte, in der Kirche langsam aber erst Platz fand, da es der Würde und dem Ernst der Stätte nicht entsprach. Im allgemeinen zeigt das Gesamtbild seiner Werke — stellen sie auch kein tiefes Ringen dar — den Ausdruck einer ernsten künstlerischen Natur und das allmähliche Erlangen einer schönen Reife. War es ihm nicht gegönnt, Bleibendes zu schaffen, so hat er doch, wie so viele gleichzeitige Komponisten, deren Namen heute verschollen sind, Steine herbeigeschafft, auf dem sich der stolze Bau der klassischen Wiener Musik erheben konnte.

Beilage I.

Obersthofmeisteramtsprotokoll vom 25. II. 1737.

Gesuch Bonno's. (Beilage des Referates.)

»Sacra Cesarea Cattolica e Real Maestà.

Giuseppe Bonno humilissimamente prostato a piedi della S^{a} Ce^{a} C. M. supplicando espone, che da undeci anni à stato sotto su oi Clementis^{mi} Auspicij in Napoli, qual scolaro per essere instrutto nella Musica, ed hà concio applicato indeffessamente sotto li megliori Maëstri, tanto stando in Conservatorio, quanto che esternamente, à segno d'aver incontrata l'approvazione ugualinente dalli sudd^{i} che dal Publico per mezzo delle suoi composozioni sia di Musica vocale ecclesiastica, quanto Teatrale, e come questo profitto lo deve riconoscere unicamente dalli Altefati Auspicij della M^{a}. V^{a}. S^{a}. C^{a}. altreche essendo figlio d'un intimo servo attuale della sua Augus^{ma} Corte, ha per ciò creduto di suo assoluto debito il restituirsi, qui a Vienna, ove e nato, e dove di nuvo gia dimora undeci mesi, tributando l'acquistato suo ben che debolissimo Talento Musicale alle piante di V^{a}. S^{a}. C^{a}. M^{a}. Humilissimamente implorando la Grazia che V^{a}. S^{a}. M^{a} voglia degnarsi ametterlo in servizio, qual Compositore, acciò possa incontra segno delle sue obligazioni, prestata applicatione comporre in servizio di V^{a}. M^{a}. Augusti^{ma} ò della prefata sua Corte, mentre con profondis^{ma} Humiltà s'inchina.«

Beilage II.

Referat aus den Hofprotokollen 1737.

Die zur kaiserl. u. Hoff-Music allergnädigste Aufnahme in vermeldter Parthayen betr,

»Wienn, den 11. Martij 1737.

Allergnädigster Kayser König und Herr Herr.

Es haben im nebenständigen 4 Supplicatis A B C et D Ew. Kays. Mays. umb die allergnädigste aufnahme zu dero Hoff Musique aller unterthänigst gebetten.

1mo Giuseppe Bono, welcher mit dero allergnädigsten Consens albereits vor 11 Jahren sich naher Neapl, um die Music und Composition zu erlehrnen, begeben, und, nach seiner vor 11 Monaten beschehenen Umbkehr allhier, verschiedene von seiner eigenen Studio hergeflossene Compositionen zu Bewehrung seiner erworbenen fähigkeit um eines würcklichen Compositoris Stelle bekleiden zu können, dargelegt hat. Ew. Kays. u. Mayl. Hoffcapellm. vermeldet hierüber: dass er des Supplicantens Compositionen übersehen und nach deren Ermessung gefunden hat: dass Er in denen Grund Regeln des Contrapunkts noch nicht genug unterrichtet seye, westhalben Er der pflichtmässigen Meynung wär: dass umbwillen Ew. Kays. Maye. seinem Vernehmen nach den supplicierenden Bono consoliert wissen solten, Er für einen Hofscholaren mit gewöhnlr Provision von 360 fl jährlen aufgenohmen und Ihner zugleich interminiret werden könnte, dass Er in dem, was Ihner noch ermangelt, sich instruieren lassen solle.

Massen es an den Hoffcapellmr Erkenntnis lieget wer und auf was weise jeder dley Supplicanten zu Ew. Kays. Mayst. allerhöchsten Diensten erforderlich und fähig ist, alss vereinigt man sich zwar ex parte des Obrist Hoffmeisterambts mit angeregten, thut aber anbey die allerunterthänigste Erwehnung: dass in casum des auffnahme dieses vorgeschlagenen Subjecti und consolierung des No. 2 folgenden Supplicantens, acht in würcklr Provision von jährliche 360 fl stehende Hoffscholaren wären, welche dem aerario alljährle 2880 fl kosten.«

Reso Caesa.
placet.

Giuseppe Bonno neu aufgenohmenen Keys. Hoffscholarens in Compositione, Besoldungs anweisung von jährln 360 fl.

Ihr Kais. Obrist Hoffmeisteramt.
Wienn, d. 13t. May.

»Nachdeme Ihro Röm. Kays. und königl. Cattole Mays. unser allergnädigster Herr, den Giuseppe Bonno in allermildester Erwegung seiner, in auswärtigen Landen in Compositione Musices erworbenen guten Wissenschaft, und deren hierinnen am Tage gelegten Proben für dero Hoffscholaren an und auffgenohmen, und Ihner, von 9t jetzt lauffenden Monats May die gewöhle Besoldung von drey Hundt Sechzig Gulden jährle = also und dergestalten allergnädigst beygeleget haben: dass Er sein angefangenes Studium eiffrig fortsetzen, und in dener so ihm annoch ermangelt, sich instruieren lassen solle: hat der Kays. Hoff-Controlor also für Ihn darüber angehörde die Anweisung auszufertigen.«

Beilage III.

(Gesuch Bonno's.)

»Sacra Cesarea Real Cattolica Maestà. Giuseppe Bonno, attualmente di V. M. Ce. C. con profondissima humiliazione le rapresenta come oltre ai tredici anni che in qualita di scholare hà havuto tutta l'attenzione possibile, per inpiegare il tempo in assidui studij sotto i Migliori Maestri, per meritare il grand' onore di poter servire alla M. V. alla quale serve per tre anni come Compositore; ma perchè non può egli assumerne il desiderato titolo, supplica la M. V. di accordarglienne la gloria, con un Clementissimo decreto, e della grazia.

Prostrandosi à piedi del Trono della
Sacra Cesarea Cattolica el Real Maestà Vostra
Umilissimo devotissimo et ossequiosissimo servo
e suddito riverentissimo.

Giuseppe Bonno.
Viennese.«

Hofprotokolle 1738.

Referat.

Die allergnädigste Aufnahme in vermeldt zur Kays[l] Hoff Music aspirirenden Partheyen betreffs

Wienn, den 4[t] D[cbr].

1.) Predieri . . . .

2[do] Suppliciret alleruntertänigst Ew. Kays. May. Hofscholar in der Composition Giuseppe Bonno umb den Titul eines würcklichen Hoffcompositores, zu dessen Behuff der vernohmene Kays. Capellmeister Fux des mehreren anführet, welches gestalten dieser untertänigste Supplicant ohnegefahr vor 16 Jahren von hier nacher Neapel abgegangen, umb aldort dem Studio musicalischer Composition alles fleisses obzuliegen, worinnen Er auch zimblich progressen gemacht, und darüber hin vor 3 Jahren zu einem würckl[e] Hoffscholaren allergnädigst angenohmen worden, während welcher Zeit hindurch Ewer Kays. Mays. verschiedene Musicalische Compositionen von dem Supplicanten in aigen allerhöchster Person angehört hätten; wan nun derselbe Ew. Kays. May. zu gefallen das Glück und die allerhöchste Gnad erlanget haben möchte, so könnte Sub B, nach sein des Kays[n] Cappellmeisters Meynung der alleruntertbänigst angesuchtes Titul eines würckl. Kays[n] Compositoris mehrgendt[n] Supplicanten Mildreichst beygeleget werden.

An seithen des Treugehor[sten] Obrist Hoffmeisteramts wird bey so angebrachter Bewandtnis gleichfalls nicht angestanden, und wäre man daherer der vereinarten Meynung, dass dem Supplicierenden Giuseppe Bonno, mitels ausfertigung eines gewöhnl[n] Hoffdecret [es] der Titul eines würcklichen Hoff-Music-Compositoris allergnädigst conferieret werden könnte.«

»Demnach Ihro Rom. Kays. und Königl. Cattol. Mey. Unser Allergnädigster Herr dero ehemahligen Hoffscholaren Giuseppe Bonno zu einem würcklichen Hoff-Compositorn allergnädigst zu ernennen, und ihm sein Vormahlig — genossene Hoffscholarn Besoldung per 360 fl untereinsten als würcklichen Compositorn zuzulegen, geruhet haben; als wird Er Kays. Hoffcontrolor unter heutigem Dato die anweisung an seine gehörde zu thun, und untereinsten auch die abrechnung auff die vormahlige Scholarn Besoldung nach Ordnung auszufertigen haben.

Per Imperatorem

Wienn den 6[t]. Feb.«

Beilage IV.

aus dem Gesuche Bonno's zur Erlangung d. Hofkapellmeisterstelle 1774.

». . . Mir fehlet es nicht an hinreichenden Kräften dieser Stelle nach Erfordernuss vorzustehen. Und wenn ich mich der öfters erhaltenen Merkmale der allermildesten Zufriedenheit trostvoll erinnere, so habe ich auch Muth genug zu hoffen, dass mir die Tüchtigkeit zu den Verrichtungen dieser Stelle selbst allerhöchsten Ortes nicht werde abgesprochen werden.

Ich unterfange mich solchen nach an Euer Römisch Kays. May. die alleruntertbänigste Bitte hiemit zu verwenden mir diese Stelle allermildest verleihen zu wollen.

Es wird darmit zugleich der von mir dermal geniessende Gehalt per 800 fl dem allerhöchsten aerario heimfallen, mir aber aus allerhöchster Gnade meine Subsistenz verbessert, die ich mir und meinen noch unversorgten drey Töchtern, massen der Sohn allschon unter dero Militari zu dienen die Gnade geniesset, nur kümmerlich zu verschaffen vermögend bin.«

Hofprotokolle 1774.

Vortrag.

Die ersetzung der erledigten Hofkapellmeisters Stelle und die diessfällige Competenten, betreffend.

Wien, den 2t. Februarii 1774.

»Euer May.

Haben die von dem Leopold Hofmann, Joseph Bonno, Tobias Gsur und Joseph Starzer um die Ertheilung der erledigten Hofkapellmeisters Stelle allerunterthänigst eingereichte Bittschriften dem Treugehorsamsten Obersten Hof-Meister-Amte zutheilen zu lassen geruth. Hierüber ist der Ordnung nach der Bericht des Hof- und Kammer. Music-Directoris Grafens v. Spork abgefordert worden, welchen derselbe auch im folgenden erstattet.

Dass nemlich alle hier Competenten hiezu erforderlichen Eigenschaften hätten, und es nur auff die Untersuchung der Frage, wer unter ihnen der tauglichste, und von den meisten Verdiensten sey ankommete.

Was die Composition besonders der Kirchenmusic anbelange, habe der Leopold Hofmann die meisten, und besten Proben seiner Fähigkeit mit allgemeinen Beyfall abgeleget, er verstünde zugleich die Kirchen Ritus, und sey in Tactgeben geübt, indem selber durch mehrere Jahre Regens Chori in verschiedenen Kirchen gewesen, bis er vor ungefahr zwey Jahren die Capell-Meisters Stelle bey St. Stephan erhalten, welche er noch bis zur Stund mit vielem Ruhm begleitet.

Seine Verdienste, die er sich bey Hof erworben, wären, dass er vor diesen als Hoforganist in Diensten gestanden, und die höchsten Herrschaften in der Music zu unterrichten die Gnade gehabt und noch habe.

Er, Graf von Spork findete keinen Anstand den Leopold Hofmann primo loco vorzuschlagen, wenn anderst Euer May. die Capellmeister Stelle bey St. Stephan mit jener bey Hofe in einer Person vereinigen wollen, worauf der Hofmann ausdrücklich seine Bitte stellet.

Der zweyte Competent, Joseph Bonno habe über 36 Jahre die Ehre als Compositor zu dienen, und obwohlen derselbe bishero mehr Gelegenheit gehabt seine Fähigkeit in Kammer und Theatral Music Compositionen zu zeigen, so wäre doch nicht in Abrede zu stellen, dass er auch verschiedene Kirchen Sachen mit grossen Beyfall geschrieben habe, folgsam weder an seiner Tauglichkeit noch weniger an seinen Verdiensten ein Anstand wäre, die er sich durch 36 Jahre in allerhöchsten Diensten gesamlet hätte, und welche ihm ein näheres Recht gegeben, um die erledigte Stelle einzukommen, als er Bonno im Rang der nächste nach den Hof Kapell Meister wäre und durch dessen Beförderung dem allerhöchsten aerario 800 fl jährlich anheim fiellen[1]) womit allenfalls ein anderer allergnädigst consolieret werden könnte.

(Folgen Referate Gsur und Starzer betreffend)

... Wenn aber dem Bonno in Anbetracht seiner, durch 36 Jahre erworbenen Verdiensten diese Allerhöchste Gnade zu Theil würde: So könnte ihm als einem alt ererbten Manne der Gsur als Vice Capellmeister zugegeben, und von denen dermalen von dem Bonno als Kammer Compositor jährl. genossenen, durch dessen Beförderung aber in Erspahrung kommenden 800 fl ihm — Gsur — 600 fl ad personam ausgeworfen werden, dadurch würde einerseits bey sich ereignender Unpässlichkeit des Hof Kapellmeisters der Höchste Dienst wohl versehen, und den

1) Da durch einen Erlass Maria Theresia's bestimmt wurde, dass seine Hofscholarenstelle nach der Beförderung nicht mehr besetzt werden solle.

aerario 200 fl zurückfallen, andererseits aber drey Personen zu gleicher Zeit consolieret, weil eine Passisten-Stelle bey St. Stephan hiedurch in Erledigung käme ...«

Res. Cesa.

»Ich ernenne den Bonno zum Kapellmeister, dem Gsur sind ohne Titel 200 fl jährl. ad personam beyzulegen.

Joseph Corregent.«

Beilage V.

Protokolle der Tonkünstler-Sozietät.

1775.

»Referenda.

Khevenhüller Fürstrl. Durchl. Protektor Societatis eröffnen durch Herrn Vice Praeside v. Bonno der Societat gnädig was massen Höchst dieselbe den Sessionen noch weiters bey sich zu halten und als Praeses in eigener Persohn beyzuwohnen wegen wichtigeren Geschäften verhindert wären.

Conclusio.

Werden also hiemit Herr Hofkapellmeister v. Bonno dermalliger Vice Praeses Societatis ersucht, sowohl die Praesidis Stelle auf sich zu nehmen, als auch die Erlaubnis zu geben, künftige Sessionen ohnbeschoert in der Behausung halten zu dörffen.«

30. April 1788.

»Referenda.

Es habe der dem 15t. A. T. J. Verstorbene Hofkapellmeister Herr v. Bonno die Praesidis Stelle seit 1774 und folglich durch 14 Jahre mit allen Eyfer versehen; dahero es darauf ankommen dürfe, wie auf was Art die Gesellschaft in diesem Falle ihre Dankbarkeit bezeugen wollte.

Concl.

Um die Consequenzen zu vermeiden, wird von dem Vorschlag für den Verstorbenen ein Requiem zu halten abgegangen, dagegen wird Herr v. Salieri dessen rückgelassenen Erben im Namen der ganzen Gesellschaft Dank abstatten.«

Beilage VI.

Landesgerichtliche Abhandlungen.

(Totenprotokolle und Testamentsbestimmungen.)

»Joseph Bonno.

Condition: Jubilant k. k. Hof Kapellmeister Witwer Wohnung Nr. 270 am Judenplatz.

gest. 15t April 1788

hinterlässt vier grossjährige Kinder, seinen Sohn Anton Bono k. k. Oberlieutnant in Ungarn, eine verheiratete Tochter Maria Klobin k. k. Familiengüteramtscassier Ehegemahlin, 2 ledige Töchter Katharina und Barbara Bono, die im Hause waren.

Ausweisung über sein Vermögen.

Nach beigehend gerichtl. vorgenommener Inventur bestehet solches

1tens	in barem Gelde per	70.—
2tens	in ausständiger Pension per	230.—
3tens	in Quatier Geld per	72.—
4tens	in Pretiosen Gold und Silbergeschmeid per	778.41/
5tens	in Leib, Lein und Bettgewand wie auch anderen Effekten per	385.—
	in allem zusam.	1535.41/

Deducenda.

welche von obigen Vermögen abzuziehen sind

1mo	die laut Verzeichnis B° sammtl. bestrittenen Krankheits Leichkosten und passiva per	171.19
2do	zur Normal Schul	2.—
3°	Die Spers Gebühr	12.—
	in Summa	185.19

Crow St. Music Hall, Dublin, from 1730 to 1754.

By

W. H. Grattan Flood.

(Enniscorthy.)

The genesis of Crow St. Music Hall, Dublin, goes back to the year 1728, when a number of enthusiastic musical amateurs, fired by the example of the Royal Academy of Music, London, determined to found a similar Academy in Dublin for the cultivation of Italian music. Even the collapse of the London institution, which Handel bravely endeavoured to save from dissolution, did not deter the Dubliners; and in 1729 stated meetings were held at an appointed place, at which there were rehearsals. So successful was the result of the first year that in the summer of 1730 it was arranged to erect a suitable hall "for the practice of Italian musick". Accordingly a commission was given to Mr. Johnson, who set about the building of a "Musick Hall" in Crow St.

Here it is as well to note that this Dublin Academy was mainly got up by the "cognoscenti" as they were styled, as a counterblast to the rage for "ballad operas" then in vogue. It must be acknowledged that the *Beggar's Opera*, and an Irish imitation called *The Beggar's Wedding*, took the public taste in Ireland most completely during the years 1728—29—30, to the detriment alike of good music and of the legitimate drama.

At length Mr. Johnson finished the building in Crow St., and it was decided to open it with great éclat. Accordingly on November 30th, 1731, the Hall opened with a Ridotto, organized by Mr. Griffith and Mr. Whyte, "in a very superb style, at which most of the nobility and gentry in Dublin were present", as Hitchcock writes[1]). The Duke of Dorset, Lord Lieuteuant of Ireland, was a great patron of the new venture, and continued so during his vice-royalty.

The first important engagement made by the Dublin Academy of Music at Crow St. was that of Mrs. Barbier, the famous singer whose appearance in *Almahide* — the first purely Italian opera produced in England — in 1711, had resulted in a remarkable paper in the *Spectator* (No. 231) by Addison[2]). This lady had increased her reputation by her magnificent singing in Galliard's *Calypso and Telemachus* in 1712, and she continued in the first rank for over twenty years. I subjoin the advertisement of her concert in Dublin, as it was the first appearance of this lady in Dublin, and moreover the announcement serves to corect the generally received date for the farewell concert of this English vocalist.

"At the Musick Hall near Dame St. this present Saturday, the 4th December, will be performed, A Consort of Vocal and Instrumental Musick. The Vocal Parts by Mrs. Barbier, wherein she will sing the following songs: —

In the first Act (*Che gran pena*) *Timido pelegrin Sequell cor.*

Second Act (*Se possone tanto*). *La tigre ardi di sdegnio.* A Duetto between Mrs. Barbier and Mr. Motto.

Third Act. *Euano.* Chorus in *Porus*, by Mrs. Barbier and Motte. *Hor la Tromba.* With the Trumpet. There will be an Overture with the Trumpet, and two of the most favourite Concertos, by Mr. Dubourg and the best bands. The Pit and Gallery at an English Crown each ticket. To begin at six o'clock."

In the same issue of Hoey's *Dublin Journal*[3]) we find the following preliminary puff of the concert: —

"This night at the new Musick Hall near Dame Street a Consort of Vocal and Instrumental Musick will be performed for the benefit of Mrs. Barbier, the celebrated Singer from London, wherein she will sing several songs both alone and with Master Motte, Mr. Dubourg will perform several solos; and we are assured that their Graces the Duke and Dutchess of Dorset will honour the entertainment with their presence, notwithstanding the report to the contrary. N. B. The Hall will be illuminated as at the Ridotto; and Mrs. Barbier, being very desirous of pleasing her audience, will sing an English Ballad, at the end of the Consort, called "Peggy grieves me"[4]).

---

1) *Historical view of the Irish Stage*, Dublin 1788.

2) This was on 10 November 1711, when she replaced Valentini.

3) Hoey's *Dublin Journal* Nr. 640.

4) This pseudo-Scotch ballad is better known as *The bush about Traquair*. Mrs.

The leading attraction during the season 1732—3 at the Crow St. Music Hall was a great violinist and lutenist, Carlo Arrigoni, who created a great furore in Dublin musical circles. Unfortunately the taste for Ballad Opera was as keen as ever, but the votaries of Italian Music and of the legitimate drama were increasing, and a new Theatre was opened at Rainsford Street on February 5, 1732—3, followed by a third theatre at Aungier Street on March 9, 1733—4.

From *Four Letters relating to the Kingdom of Ireland* in January 1734—5 the following extract is of special interest.

"One would think Apollo the God of Musick had taken a long stride from the Continent, over England, to this Island, the whole nation are great lovers of this high entertainment. *A stranger is agreeably surprised to find almost in every house he enters Italick airs saluting his ears.* Corelli *is a name in more mouths than many of their viceroys.* Why may not we attribute the humane and gentle disposition of the inhabitants to the refinements and powers of that divine Art?"

During the season 1735—6 Crow St. Music Hall was the venue for many important concerts, and on March 12, 1736—7, Mrs. Irdell gave a concert for her own benefit. This lady was formerly Mrs. Davies, and she had distinguished herself at the Dublin theatre, in the season of 1729—30, by singing "several celebrated Italian songs". On November 2, 1737, John Clegg[1]), the famous Dublin violinist, gave a benefit concert at Crow St. Music Hall, or as it was generally advertised, "Mr. Johnson's Great Room in Crow St." Ten days later Mr. John Smyth had a benefit in the same hall, under the patronage of the Duke and Duchess of Devonshire, when he performed on the organ and the harpsichord before a large and fashionable audience. On November 23, 1737, Mr. Delahoyde, a Dublin violinist, gave a concert assisted by his wife, as vocalist.

Towards the end of November 1737, Francesco Geminiani came to Dublin, and built a concert room of his own in Spring Gardens, near Dame St. He remained in the Irish metropolis for a little over three years, returning to London in December 1740. Not long after Geminiani's visit, the Dublin Academy of Music languished; but yet under date of 1739 we find a record of the Society subcribing for "two setts" of Handel's Twelve Grand Concertos for strings, published in 1740.

Domenico Scarlatti, who came to Dublin in the late autumn of 1740, was accorded a benefit concert at "Mr. Johnson's Great Room", on

---

Barbier's last appearance was at the initial performance of Arne's Rosamund, on March 7, 1733.

1) Clegg performed as a prodigy violinist in London in 1723.

2) This visit of Scarlatti to Dublin has been hitherto unnoticed. For a detailed notice of the concert, see the "Musical Antiquary", April, 1910.

February 13th, 1741. Scarlatti[2]) is advertised as being then "in distressful circumstances owing to his long illness". On this occasion he was assisted by Dubourg and by James Worsdale, a popular dramatist actor-vocalist who had just been appointed Deputy Master of the Revels.

I can find no reference to the Dublin Academy of Music in the year 1741, and probably it died that same year. Moreover a number of democrats, in opposition to the aristocrats, started the Fishamble St. Music Hall, in which the immortal oratorio of the *Messiah* was first produced by Handel on April 13, 1742. Yet notwithstanding the vogue of the new Hall (erected by the Charitable Musical Society for the relief of debtors), the old Hall at Crow St. was not altogether neglected, and it continued in use for thirteen years after the opening of its Fishamble Street rival.

In the autumn of 1742, the Charitable Musical Society of the Bear (as distinct from the C. M. S. of the *Bull's Head* which built Fishamble St. Music Hall) removed their place of meeting to "Mr. Johnson's Large Room", and resolved to devote their funds to the erection of a "Hospital for Incurables". On February 5th, 1743, Miss Davis, aged 6, gave a Harpsichord Recital at Crow St. This young lady was a niece of John Clegg, and her mother and sister sang a number of "Mr. Handel's songs". This child harpsichordist gave another recital on February 9, 1744, at Crow St.

The meetings of the new Musical Society at Crow St. Music Hall were held on every Wednesday evening during the season, and so successful were the concerts that the Hospital for Incurables was opened on May 23, 1744, in Fleet Street. A novel performance called an "Ambigu[1])" was given at Crow Street on November 6, 1744, "prepared by Mr. Johnson", when two bands of music performed.

On January 25th, 1746, Signor Bernardo Palma had a benefit concert at Crow St. under the patronage of the Lord and Lady Lieutenant (the Earl and Countess of Chesterfield). Miss Davis had an annual concert at Crow St. in 1746 and 1747. In the latter year the Charitable Musical Society transferred its meetings from Crow St. to Fishamble St. Philharmonic Room — distinct from the Great Music Hall in Dame Street.

The only advertisement of a Concert at Crow Street in 1748 is that of Miss Davis, and it was evident that the public taste had drifted from the once popular hall. Moreover the Great Room was sadly in need of repair, and hence we are not surprised to read that in 1751 it was taken down and rebuilt on an enlarged scale. This project was due to the enterprise of the new syndicate who had leased the Hall in July

1) "Ambigu" suppers (or dinners) were in great vogue in London at this period. They were in reality suppers to the accompaniment of music.

1751, namely, Stephan Storace, John Baptist Marella, Joseph de Boeck, Daniel Sullivan, and Samuel Lee, all well-known professional musicians. Storace was the father of Stephen and Nâncy Storace, and Daniel Sullivan had sung at the initial performance of Handel's *Joseph* (March 2, 1744).

Samuel Lee had a benefit concert at Crow St. on January 29, 1752. Signor Guadagni, the famous male contralto sang there on February 8, assisted by Miss Oldmixon and Signor Marella. Nine days later Marella conducted a fine performance of Handel's *Judas Maccabeus*, for the benefit of the Lying-in-Hospital. On March 5, Marella had a benefit, when he played on the *viola d'amore;* and on March 11, Guadagni's benefit took place. Other concerts of more or less importance are chronicled for the season of 1752—3. Mr. Barden, the proprietor of the Hall, gave a ball there on March 13, 1753. A week later Signor Pierre Van Maldere gave a grand concert. But alas! differences arose between the members of the syndicate, and the Hall was practically deserted for the autumn season of 1753—4. Finally in January 1754, Mr. Rackstraw took the concern for the exhibition of his anatomical wax works, in the production of which Denoue of Paris had spent close on forty years.

Crow Street Music Hall thus disappeared in 1754 after an existence of 24 years, but on its site in 1758 was built the famous Crow Street Theatre Royal, which opened its doors on October 23 of same year.

Notes on the History of the Pontifical Singers.

By

† Hugh Alexander Douglas.

(Rome.)

III.

The Primicerius and Schola Cantorum.

It has been already stated (page 253 in the last Sammelbände) that the body of singers instituted by S. Hilary about A. D. 460 was called the "Schola Cantorum", and that it was under a prelate of high dignity called the "Primicerius". The word "schola" is of very ambiguous meaning, and the fact of its having been used indiscriminately to indicate a school for in-

struction, the members of that school, or any body or corporation such as a choir etc., has frequently caused a difficulty in distinguishing the Papal choir as a body from the schools or seminaries instituted by S. Gregory I, which supplied singers for the choir. Adrien La Fage in his "Cours de plain-chant", Paris, 1848, says, speaking of the "Schola Cantorum", that the word "schola" is used "dans le sens qui lui donne la basse latinité, où ce terme désigne toute espèce de réunion partielle que nous appellerions aujourd'hui compagnie", and it is in this sense that it is applied to the 7 Subdeacons (Schola Cantorum), who formed the Papal Choir, and who are always referred to under that name in ancient documents until their amalgamation with the new body of Papal singers from Avignon at the end of the XIV century [1]).

The "Primicerius" was so called because, being the superior of all the others, he was "primus in cera"; i. e. his name was the first to be written on the wax tablet which contained the names of the singers. The title of "Primicerius" however was by no means peculiar to the chief of the Papal singers, there being also the Primicerius of the Holy See, the Primicerius of the notaries, of the advocates etc. The heads of other choirs in churches and monasteries also frequently bore this title; and at S. Mark's at Venice there was a prelate so called, who was still in existence at the fall of the Republic A. D. 1797. When however in the course of these notes mention is made of the Primicerius, it always refers to the chief of the Papal singers, and the "Schola Cantorum" refers to the singers themselves. The other principal members of the choir were the "secundicerius", "tertius", and "quartus" or "archiparafonista". On solemn occasions these 4 members wore copes and mitres.

The ordinary dress of the early singers was the same as the other clergy, and is described by Cardinal Tommasi (Praef. in Ant. p. 129) as consisting of amice, alb, girdle and chasuble, with a stole for Bishops, Priests, and Deacons. The chasuble was not of silk, but of a dark coloured woollen material, either violet, purple, or brown.

The singers occupied a small choir in front of the altar which was usually on the chord of the apse—the presbytery for the Bishops and priests being behind, as in the church of S. Clemente at Rome. Here they stood in two rows facing each other with their pupils near them. It may be opportune to mention here, that although in early days the singers were accompanied by their pupils, boys never—even in later days, after the introduction of harmony in four or more parts—formed an integral part of the Papal choir. Mendelssohn, writing from Rome in 1831 says, referring to the choir "There are not, and up to the present never have been, boys' voices, and Baini" (the director) "who was lamenting that the supply of soprani" (adults) "was year by year getting less, took it every badly when

---

1) The word schola has yet another meaning, i. e. the place where a schola or company was in the habit of meeting. In pagan days the memorial chapels where members of certain "scholae" or companies were buried were so called. S. Sixtus II (257—259) was martyred in a Christian "schola" said to have been built by S. Fabian for annual funeral ceremonies, and in some towns in Italy, especially in Venices, the word is still used to indicate the old guildhalls or meeting places of the principal guilds or "scholae" of days gone by.

I suggested to him that he could remedy the defect by getting some boys' voices"; but of this more hereafter.

The 7 subdeacons forming the choir were regarded as high ecclesiastical dignitaries, being designated "privileged" subdeacons. They took rank after the bishops, priests, and monks; and later on between the judges and the deacons. At the offertory, which in early days was made in kind at the high altar, the singers only offered water, which was presented in their name by the "Archiparafonista", or according to some historians by the youngest member.

Benedict, canon of S. Peter's, in his Ordine Romano written about A. D. 1140, relates in what esteem the singers were held in his days, being preferred to the canons for reading the lessons in the churches where the Pope celebrated. On the occasion of the festival of the Purification, which was held at S. Maria Maggiore the Primicerius of the singers held the train of the Pope, an office which was usually performed by a prince assistant at the throne, or a conservator of Rome, and which even the greatest monarchs have wished to execute. On Easter Day the "Primicerius" and "Schola Cantorum" were accustomed to receive the kiss of peace from the deacon, before the subdeacon of the mass, the rector of the Basilica, the acolytes, and all the other palatine orders. At the dinners given at Easter and the other great feasts of the church, when the Pope sat at table in the "triclinium" at the Lateran, the "Primicerius" of the singer had his place next the Cardinal archdeacon. In the elections of the Popes, the "Primicerius" gave his vote and wrote after the last Cardinal deacon "Primicerius scholae cantorum laudo et confermo". When the Pope celebrated solemnly, the "Primicerius" met him as he issued from the sacristy, and kissed his right shoulder; to represent the angel who announced the birth of the Redeemer to the shepherds. This is described by Pope Innocent III (A. D. 1198 to 1216) in his "De mysterio missae", and quoted by many subsequent writers.

That these and many other privileges both spiritual and temporal belonged to the "Primicerius" and "Schola Cantorum", and that these officers continued to exist, and assist at the Papal functions, until the Holy See was transferred to Avignon on 5th June 1305 is proved by ancient MSS. from the VI Century. Many of these have been collected and reproduced by Jean Mabillon in Vol II of his "Museo Italico" published in Paris in 1689. In the 1st ordo quoted by him, which represents clearly the usages of the VI to the VIII, or possibly the IX centuries, frequent mention is made of the "Primicerius" and "Schola Cantorum". At p. 7 is found a description of the duties of the "archiparafonista". At p. 9 a quotation which commences "Schola vero finito antiphona", and describes how the "Primicerius" ("prior vero scholae") enquires of the Pontiff if he requires the number of the litanies changed[1]).

---

1) This is interesting also for another reason, as the Kyrie Eleison (which was at first a simple litany, and took its present form about the XI century) was repeated as often as necessary to occupy the time during which the Cardinals were making their obeisance. That this custom continued for centuries is proved by a MS. of Paride de Grassis, Master of the ceremonies to Pope Leo X (MSS. 2937—0 II. 231, Casanatense, without date) in which he devotes a chapter (No XXXI) to the repetition of the Kyrie Eleison when the Pope is present; and says it must last until the Cardinals have all made their obeisence, so that there may be no

In the Ordini Romani cited by Mabillon as N[os] 5 and 9 and which he says belong to the IX and X century are many references to the "Primicerius" and "Schola Cantorum". At p. 69 is found "Diebus vero sollemnibus, procedente Pontifice, occurrat ei cantor cum schola, et dicat 'Jube Domne benedicere', respondeaturque a Pontifice 'Benedicat nos Deus', et tota schola alta dicat voce Amen". At p. 89 is found a description of S. Gregory's seminary, much in the same terms as that already given at p. 253 of the last Sammelbände. Ordo N° 10, supposed to be of the XI century also mentions the "Primicerius" and "Schola" frequently. At p. 105 is found "Pontifex cum omni schola clericorum descendit ad benedicendos fontes, primicerio et cantoribus decantantibus" etc. etc. Ordo N° 11, written by Benedetto Canon of S. Peter's before A. D. 1143, treats not only of the XII century but of previous ones; besides his account of the esteem in which the singers were held which has been already quoted, he gives many descriptions of the ancient usages and ceremonies of the Church in which he frequently mentions the "Primicerius" and "Schola Cantorum". In his description of the ceremonies at Matins on Advent Sunday (p. 120) he says "Prior et secundus cantat responsorium primum ante altare cum omnibus versibus, repetendis usque ad finem. Tertius et quartus secundum responsorium, sicut primus. Quintus et sextus tertium responsorium". At p. 121, when describing the payments for the station at S[t] Peter's on the 4[th] Sunday in Advent, he says "Cum dominus Papa cum omnibus scholis ad Vesperum venit, ibique dominus manet: tunc dominus Pontifex accipit 20 solidos de confessione et expendium curiae et equorum suorum. Cardinales vero, et diaconi, primicerius cum schola, subdiaconi etc. etc. accipiunt quinque solidos den:." Then follow arrangements for housing and feeding the whole party, and stabling the horses, and it concludes, "Non solum in stationibus, verum etiam per totum annum, quando eumque venerint cantare missam cum primicerio et cantoribus, vel aliis palatiniis clericis etc. etc." Again at p. 123 "Finita lectione Pontificis, primicerius dicit 'Te Deum Laudamus'"; and later "Primicerius nunciat Pontifici antiphonam ad Benedictus Dominus".

At the station at S. Maria Maggiore on 1[st] Wednesday in Advent:— "Fit collecta ad sanctum Petrum ad vincula in Eudoxia. Primicerius cum schola, et subdiaconi regionarii, et acolythi cum cruce stationali sancto Petri, ... cantandi usque ad S. Mariam Majorem".

Saturday. Station at S. Peter's:—"Dum vero cantatur officium celeberrime a schola, et hymnus trium puerorum 'Benedicite omnia opera'".

In the account of the solemn "possesso"—or taking possession of the Lateran—by Celestino II in 1143 at p. 11 of Francesco Cancellieri's "Solenni Possessi", the author quotes "Primicerio cum schola cantorum, et Cardinalibus cantantibus", and at p. 12 in an account of the procession, "Cardinales omnes, Graeci, Primicerius cum schola Cantorum".

Ordo 12 (Mabillon), which was written by Cencio Savelli before A. D.

silence, and that it may be repeated 10, 12 or 20 times etc. etc. Adami (Osservazioni per ben regolare il coro della Cappella Pontificia etc. etc. Roma 1711) also refers to this in his instructions for the mass of the Epiphany (p. 1) which is a specimen of a mass at which the Pope officiates, saying that the "maestro" "ne farà dare quanti vuole", in order that they shall not finish until the Pope has read the introit.

1192, still further confirms the existence and privileges of the "Primicerius" and "schola".

At p. 169 among the payments for the midnight mass at Christmas at S. Maria Maggiore we find "Primicerio: dat ei unum melequinum et duodecim denarios" . . . . . . "Unicuique scholae cantorum unum malequinum"[1].

At p. 173. (Purification). "Completa vero a Primicerius antiphona, Papa dicit etc. etc."; and again "Cum autem dominus Papa ad Ecclesiam sanctae Mariae venit, Primicerius cum schola cantorum in introitu ipsius ecclesiae cantat 'Te Deum laudamus', et deinde dominus Papa intrat sacrarium, et exuit planetam. Ubi schola mappulariorum" (napkin holders) "et cubiculariorum habent aquam calidam paratam ad abluendum pedes dominus Papae". At p. 180 (Thursday in Holy Week) "Primicerius debet habere unum [marabotino] sine denarios[2]: quisque cantorum duodecim denarios Papienses".

In an account of the Easter ceremonies by Cencio Savelli (Cenci camerarii, Codice S. Angelo) A. D. 1194, he says after describing (the mode of giving the kiss of peace) "Ceteri vero diaconi Cardinales similiter faciunt. Deinde Primicerius cum cantoribus eodem modo ad pacem vadit, et in filo se dirigit. Prior quoque basilicae cum diaconi similiter; post modum subdiaconi regionarii cum acolythis et Cappellanis et aliis Palatinis ordinibus eodem modo pacem faciunt. Interim schola canit 'Crucifixum in carne' etc. etc. et 'Ego sum Alpha et Omega'".

Later on in the same document is an account of the dinner at the Lateran, "Finito autem convivio cantores prosam cantant". Then follows an account of the Vespers at the Basilica of S. Salvatore (now S. John Lateran), and then at Santa Croce, after which the whole cortège returns to the door of S. Venantius (erected by Pope John IV, and opens from the Baptistery of S. Giovanni in Laterano), where they all sit on the ground on carpets and drink claret ("claretum"). "Interim vero Primicerius cum cantoribus surgit et canit prosam graecam hujus modi

Πάσχα ἱερὸν ἡμῖν σήμερον ἀνεδειχνύσθη etc. etc.

et his decantatis omnes ad propria revertuntur".

The following appears in an account of the coronation of Henry VI (A. D. 1140) in the same codex. "Tunc primicerius cantat introitum cum schola, et Kyrie Eleison, et silet"; and later on "Dominus Papa incipit Gloria in Excelsis, et schola respondet".

Pope Innocent XIII (A. D. 1198—1216) in his "de Sacrificio missae" writes (lib. II, cap. 10), "Cum autem Pontifex appropinquat altari, primicerius scholae cantorum accedens, dextrum ipsius humerum coram astantibus osculatur etc. etc."; also (lib. I, chap. 2). After mentioning Heman, the chief of David's singers, he adds, "cujus vicem nunc in ecclesia obtinet primicerius, qui cantoribus est prelatus".

On 20th April 1219 Pope Onorio I issued a bull concerning the privileges of the "primicerius" and "clerici scholae cantorum de urbe", in which he grants them (under the same conditions already granted by Pope Cele-

1) One grosso was worth 12 danarii turpizii. One malachino was worth 8 silver grossi, or 12 danarii di Sipioni. Some say the malequinus was an Italian coin, and others that it was of Arabic origin, and coined by the Saracens. (Dizionario di erudizione etc. etc. Gaetano Moroni, Venice, 1841, Vol XIX, p. 225).

2) The marabotino was coined in Spain (both in silver and gold). Denarii Papienses were coined in Padua, and had a great circulation in Italy (Moroni id.).

stin III) 10 lbs of the oblations at the altar of the Holy Apostles SS. Peter and Paul out of the portion belonging to the Pope himself.

Mabillon (p. 220, Vol. 2) also records an agreement of the year A. D. 1232 between the authorities of the church at the Lateran, and the "primicerius" and 10 singers, in which the latter engage to sing on the feast of S. John Baptist, and at all other solemn feasts at which they may be required, for which they are to have their dinner, and the 6th part of the oblations offered at the High Altar during the time they are singing mass, and further 2 soldi di provisini del Senato Romano for the "primicerius" and 12 danari for each of the singers 1).

In A. D. 1250 Pope Innocent IV fixed the price to be paid to the "primicerius" and "schola" for attending the stations at the various churches, and also gave them for their maintenance the possessions, houses, rents, tithes, pensions and all other rights belonging to the Monastery of S. Maria in Ara Coeli, excepting only the monastery buildings, the gardens, and other small adjacent property that he had already given to the "Frati minori" (Bullar. Vatic. Vol. I, p. 127).

Pope Gregory X (1271—1276) in his "Ceremoniale" frequently mentions the "primicerius" and "schola cantorum"; and the "Ordinario" of Giacomo Gaetano (or Gaetani) about A. D. 1300 (quoted by Mabillon and Baini) contains the following, and many similar passages:—"Et vero quod primicerius cum schola postquam primo Papa pervenit ante altare, cantabit introitum et Kyrie eleison cantu romano" (Papal benediction in procession. Mabillon, Vol II, p. 256). "Primicerius in pluviali et mitra, cantores in superpelliceis" (Directions for the Coronation of a Pope. Mabillon, Vol II, p. 258). On 5th June 1305 the Papal Court went to Avignon, and most historians (with the special exception of Andrea Adami 2) are of opinion that the "primicerius" and schola cantorum remained in Rome in the execution of their regular duties. This seems most probable, as it would not be likely that the seminaries were also removed, and as the "primicerius" had charge of them, and the members of the "Schola cantorum" instructed the pupils in music, it would be more natural for them to remain in Rome to carry out these duties as well as to attend the representative of the Pope in such functions as were not discontinued; moreover it could not have been foreseen that the court would remain so long away as it did. Baini is very strongly of this opinion and in speaking of Adami in his life of Palestrina, (Vol I p. 254 Note 353) he says "pover uomo!" and quotes against him the instructions sent from Avignon by Innocent VI on the 2nd February 1355 for the coronation in Rome of the Emperor Charles IV and Anna his wife by the Bishop of Ostia in which he indicates the changes to be made in the ceremonial on account of his absence, specially mentioning the duties of the "primicerius" and "schola cantorum" (Bullar. Vatic. Vol I s. 351).

Pietro de Herenthals in his life of Benedict XII, 3rd Pope at Avignon (Vitae Paparum avenionen Stephano Baluzii) mentions a choir formed at Avignon by this Pope at the beginning of his Pontificate. They were called his chaplains, and had to sing the services of the Canonical hours in notes, and to sleep in one dormitory; they were to have no fixed salary, but were

1) This is the only record that seems to suggest any increase in the number of the singers before the Papal court went to Avignon.

2) Osservazioni per ben regolare il Coro della cappella Pontificia.

to be content with receiving their food and clothing at the hands of the Pope. These singers are also described in the 7th life of Benedict 12th (in the same book) as having been 12 ecclesiastics who had to sing the Divine Offices at the day and night hours, and who held the title of chaplain, but were not entitled to wear the rochet.

Urban V, the last Pope but one in Avignon, took great interest in the instruction of youths, and instituted and supported several seminaries among which he is said to have had a small Seminary in Toulouse where 7 youths were instructed for the priesthood, and placed under a learned master for instruction in music, so that they might be able to assist at the principal masses [1]). As in the time of Urban V the science of harmony was very far advanced, it is possible that these youths may have been temporarily employed to sing the soprano parts without belonging to the choir. No further mention is made of them after the return of the court to Rome about 15 years later. Or their services might have been confined to the Cathedral of Toulouse. That Urban V had a choir at Avignon totally distinct from the "primicerius" and "schola cantorum" is also proved by the account of his temporary return to Italy on the 4th June 1367 (Baluzzi loc. cit. p. 378) on which occasion he is said to have had a mass with music performed on the shore immediately after he had landed at Corveto. Baini after recounting the above facts sums up (Vol. I p. 256, note 354) in the following words, "It seems to me, I have sufficiently demonstrated, that during the absence of the Holy See from Rome the ancient "primicerius", the ancient "schola", remained in Rome in the exercise of the sacred functions (the stations and others customary in the church in Rome), and that the Popes in Avignon had a body of singers in their service, which had been newly formed in Avignon almost on the same lines and on the same model as the "schola" and "primicerius" in Rome.

During the residence of the Papal Court at Avignon, owing to the discoveries and studies of Jean de Muris, and his contemporaries, harmonised music had been making great strides, especially in the hands of the French and Flemish composers, and, as everything tends to show that the singers belonged to these nations, it is not to be wondered at that by the time of the return of the Papal court to Rome under Gregory XI on the 17th January 1377 the style of the music in use at the Papal functions had undergone a considerable change.

We left the "primicerius" and "schola cantorum" in Rome, where although no longer supported from the Pope's table, yet they continued to live in common, sustained by the oblations at the altars of the various churches where they officiated, and other small presents and perquisites, and by the large revenues obtained from the Monastery of S. Maria in Ara Cœli, given them, as already related by Pope Innocent IV in the year A.D. 1250.

Thus on the return of the Holy See we find in Rome two Pontifical Choirs. The "primicerius" and "Schola Cantorum" with their "Canto Romano" or Gregorian chant, and the simple traditional harmonies they had been accustomed to use with it for several centuries; and on the other hand the foreign singers from Avignon who were now adopting the latest devices and artifices of the Flemish school.

---

1) Baluzii V. I, p. 416.

The following list of singers in 1384 (the earliest of several in Baini's hand-writing in the Archives of the Papal choir) will give some idea of the foreign element existing at that time:—

Egidio Flannel, called "l'Enfant",	Giacomo Ragot,
Giovanni Redois,	Egidio Lauri,
Guglielmo DuFay,	Guglielmo de Malbecq,
Bartolomeo Poignare,	Arnoldo de Latinis[1].
Giovanni de Curte, called "Mon Ami",	

Shortly after the return from Avignon the two choirs were united probably under the "Primicerius". The "schola cantorum" however was not able to sustain its part in the new style of music, and gradually disappeared leaving the foreigners masters of the field. About twenty years afterwards the "Primicerius" was replaced by a "Maestro di capella", and, to use Alfieri's words, then was forgotten the name of "primicerius", and a new body of singers was formed, somewhat different from the old one. So ceased the "orphanotrofium", about 780 years after its institution, and for the ancient melodies of the Roman Curia were partly substituted others of the new style already in use in France.

Some Special Devices in Selective Organ-registering.

By

Thomas Casson.

(London.)

"Registering" on the organ is the act whereby the organist draws on, so suit his performance, this and that combination of stops in the different departments of the instrument. The term "selective" is used here as implying that class of registering which is as free as possible from the limitations imposed on the one side by insufficient, or on the other side by ill devised, and therefore cramping or bewildering, accessory mechanism. At page VIII, 16, October 1906 of the Zeitschrift I mentioned in brief two out of many patent-inventions of my own, the "Pedal Help" and the "Manual Help", which in my opinion are specially conducive to securing sound selective registering. In the present paper I enlarge on the remarks there made, and give diagrams explaining the two inventions in question. I add diagram and explanation for a third and supplementary invention, the "Melody Action".

1) Although the Christian names have been translated into Italian there cannot be much doubt about the foreign derivation of the surnames.

I.

The Pedal Organ as proper bass to the Manual Stops.

Preliminary.

No feature of the Organ has in this country suffered so much from prejudice, ignorance and rule-of-thumb as has the Pedal Organ; above all, none has suffered so much from lack of observance of some guiding principle.

The origin of the Pedal Organ may, I think, be found in a drone note, antecedent to any progressive harmony. In drawings of ancient Portatives the use of such a drone note is clearly indicated by a latching arrangement, and all are familiar with the drone of the vielle and the bagpipe; the latter an instrument of which it has been said that it is an organ resolved into its constituent elements. Such drone notes continue in late use, as in the musette passages of a Minuet. We have the term "Bourdon" or "Burden" for the continually recurrent note or phrase of old songs. Above all we have the "Pedal" or "Pedal Point" of a Fugue; that is to say, the entry of the drone note, usually as a climax. Now in a Positive or fixed organ the convenience of using a pedal for the drone note, instead of the less convenient latch, would soon suggest itself, followed by such pedals as would give a choice of drone notes; for many old illustrations show such pedals as would not allow of anything like elaborate execution.

Pedals in such forms as would allow of execution appear however to have been in use from the middle of the fourteenth century at latest. The pedals provided means for extrication from what I must call the dilemma of organplaying; besides perhaps providing convenient distribution over the physical powers of the performer, of the excessive labour of playing a large old organ,—just as similar labour is even yet distributed in carillon playing.

By "the dilemma of organ-playing" I mean the fact that on the one hand the full harmonies of the organ, particularly in the finest polyphonic music, demand that the hands shall as a rule be kept together, generally near the middle of the manuals; while, on the other hand, the organ is singularly ineffective without the characteristic deep bass tones.

It is from Germany that we have pedals and the Pedal Organ. Their theory, use and design have been studied in that country for 500 years, with all the concentration of thought for which the Germans are famous. Their teaching is that it is the primary and essential duty of the Pedal Organ to provide an accurate bass for any combination of manual stops.

In Germany the primary use is provided for; but in addition, where a German pedal organ bas about ten stops a distinctive heavy "Major Bass" is introduced. This has no corresponding treble, but is analogous to the drum of the orchestra. When carefully used, its effect is of course very fine. Its scale is usually about that of the pedal stop labelled "Open Diapason 16 ft." in England, but it seldom appears before an ample provision has been made of true basses of modest scale.

In clumsy fashion this was the theory at first followed in England. Appropriate basses were provided to GG, FFF or even CCC on the manuals. Pedals when first applied merely pulled down the lower keys of the Great organ. Subsequently a sort of „Major Bass", termed "Pedal Pipes", was added, of huge scale and ponderous tone, to reinforce the existing basses,—theoretically just as the Germans had done, but with the most extraordinary

heterogeneous arrangements of compass and relative pitch. Sometimes the pedal pipes would go down to GG of 12 ft., sometimes to GGG of 24 ft., sometimes to CCC of 16 ft, with a "return" in the lowest half octave to pipes one octave higher to make it fit the G pedal-board.

Later on, the rising appreciation of German organ music, particularly that of Bach, forced into prominence the necessity for adoption of the German compass of manual and pedal keys. The struggle that arose between the advocates of the old long keyboard and those of the shortened keyboard with full compass of pedals—the rivals being known respectively as G men and C men—was of an intensity and bitterness of which the present generation can hardly form an idea. The C men were bound to win, but one has much sympathy with the G men owing to the clumsy way in which the change was effected. In common with the Germans, the G men rightly held that the organ shonld be provided with proper basses to carry the manual tones downwards and that then, and not until then, were the heavy reinforcing "drum" notes admissible. In defiance of all wholesome musical rule, the English organ-builders lopped off the manual basses at CC of 8 feet and supplied nothing in their place but their existing ponderous drum-toned "pedal pipes"! It was as if one lopped off the orchestra at the lowest note of the violoncello and substituted a big drum for double basses and other deep tones. I have myself too keen a remembrance of the sweet and mellow but sufficient basses of the old long-manual organs not to grieve over the brutal rule-of-thumb which destroyed them without providing any substitutes. The evil method has been but slightly ameliorated. W. T. Best wrote to me in 1887:—

"Unfortunately, when organ-builders shortened the keyboard compass in the region of the 'bass,' they constantly neglected to supply the indispensable equivalent of an adequate pedal-organ. Even in the largest instruments where an attempt is made in this direction, it will be at once remarked that the pedal-bass is suitable only for the 'great' or most powerful clavier, the varieties of delicate tone in the bass (to combine with the more frequently used 'choir' or 'swell' claviers) being almost invariably absent."

It cannot be said that there has been any general improvement in this matter since Best wrote. The musical, or rather unmusical, result of this egregious blunder of noisy but defective pedal organ is frightful.

It has also been alleged that instead of similarity between trebles and basses, it is more desirable to aim at difference of quality. This is one of those post hoc, ergo propter hoc arguments that are invariably tainted and suspect, requiring some corroborative evidence to justify them. It is not denied that, at the will of the organist, contrast should be obtainable; but the primary requisite is a true bass. There is absolutely no corroborative evidence to the contrary.

Not only is the musical result of the blunder thoroughly bad; but to it we owe the destruction, under the name of "restoration," of nearly all the beautiful old long-manual organs of the past. When "pedal pipes" were added, the sweet old diapasons sounded feeble, aud the next step was to add a large and noisy Swell. This in turn brought in a further degradation by the subordination of the "Great" to the "Swell," a degradation still maintained in such devices as assigning a "Double" to the Swell when the Great remains unprovided with 16 ft. tone. One finds even such atrocities as a

Swell with double flue and reed stops and with octave and sub-octave couplers, with no double on the Great.

The shortening of the manual compass completed the destruction of the old organs. Instead of regarding the alteration as a lengthening of the compass of the organ, the "practical man," that is to say the rule-of-thumb English builder, regarded it as a shortening by at least half an octave, and threw the superb old basses between CC and GG or FFF into the melting-pot. Now these old organs should have been "restored" by completion; not by mutilation. The old basses should have been carried down to 16 ft. on the pedal and in 8 ft. on the manual, as done in Germany 350 years ago. I attach no blame to any particular builder; but one may especially deplore the disappearance of such historic features as the basses of Green's masterpiece at St. George's, Windsor, and those of Snetzler's Dulciana to GG at Lynn and other fine instruments and stops.

All these destructions, mutilations, and degradations are directly due to the ignoring of the true theory of the pedal organ. Most English organs even yet contain only one or two pedal stops; occasionally we find three, seldom four; so that it is plain that the theory of the pedal organ has only lately begun to dawn upon the normal English builder.

Again, lack of comprehension of the pedal bass theory is shown in the absence of proper basses for the Swell *inside the Swell box*. It is impossible to have basses outside that are not either too loud with the shutters closed or too soft with them open. The position tolerated is as though one should have a string quartett, the executants of which should play with all refinements of expression and phrasing, but that to it should be appended a player instructed not only to bring a double bass of extra size and power, but to rasp it *fortissimo* throughout. No one would tolerate such absurdity in the orchestra; why is it tolerated in the organ? It is generally recognised that the organ should not be treated as an imitation of the orchestra; but it has to be treated by orchestral analogy, and in this matter analogy holds good.

I could enter upon a long dissertation to show how the old long-manual builders endeavoured to secure proper basses for the Swell. Crude as were some of the expedients the idea was constantly prominent of making the Swell complete from top to bottom. Most modern English builders ignore this important matter *in toto*.

If once one has handled an organ containing appropriate and instantly available pedal basses one will loathe all others. The usual pedal organ gets on one's nerves like the "devil's tattoo". On the other hand, the effect of proper basses is a revelation. It tells in every way. The soft combinations are of beauty otherwise inconceivable; the loud ones are more effective, because they have not been "discounted" by roaring basses used in the softer passages. Realisation of what is involved in neglect of this artistic feature has robbed me of what used to be a supreme pleasure. It is like the spider in one's wine. An organ recital on organs thus deficient is to me now the abomination of musical desolation.

So much for history. Next as to remedy.

Design.

Music consists in the production of certain sounds, and, so long as those sounds are producible at will, it does not matter a straw how they are pro-

duced. For reasons of economy—which does not mean cheeseparing—I myself as a builder resort freely to the old and perfectly legitimate device of "borrowing".

As regards borrowing, there will be in all important organs some absolutely independent pedal stops. These may well be used as a source for borrowing in octave pitch, to obtain say the lower range of an 8 ft. stop from the upper range of a 16 ft. stop. The same thing may be done with the same stops to obtain the upper range of a 32 ft. stop from the 16 ft. range. This form of borrowing is practised by builders good, bad, and indifferent. In the name of art and common sense why have twice as many pipes as are necessary? A second form of borrowing re-invented by myself twenty-five years ago, but used in Germany 350 years ago—for which reason it is interesting to hear some calling it "new-fangled"—is to borrow the bottom octave of a manual stop (say of an Open Diapason of 8 ft.) for the upper range of the correlative pedal stop (say Open Diapason 16 ft.). This is perfectly legitimate, seing that it fulfils with absolute precision the primary duty of the pedal bass.

This form of treatment is also of great value for borrowing the upper range of a 32 ft. stop from a manual "Double", the lowest octave of the 32 ft. range, and that portion only, being effectively represented by a Quint of $10^2/_3$ ft. There are acoustic reasons why the Quint is ineffective and even offensive in the upper range, and this device of mine of 1882 for overcoming the difficulty is now widely adopted.

This second form of borrowing from the lower range of the manual stops is exceptionally useful in providing the basses for the Swell in the Swell box. The upper ranges of the pedal Violone and Contra Fagotto can be thus borrowed for example from the Geigen and Oboe respectively.

A third method of borrowing, though theoretically wrong, is nevertheless useful to some extent, and to that extent is admissible in practice. That is the borrowing of manual stops in identical pitch on both manual and pedal, usually the manual doubles of 16 ft. It may be usefully done with light doubles for the following reason. The manual doubles are hardly ever used except in full combinations, when the pedal is reinforced by powerful stops. Thus the light-tones 16 ft. stops of the manual are not missed in the ensemble of the pedal, while they remain useful as the 16 ft. basses of the soft stops. Thus it becomes permissible to use the soft 16 ft. stops, and then only, on both manual and pedal in identical pitch.

By these three methods a powerful, varied, and appropriate pedal organ can be evolved at much less cost in room and money than would generally be supposed. I do not claim that these methods are in a general way actually superior to independent pipes; but the organ problem is invariably how with a given amount of room and money the most perfect organ may be evolved, and it is beyond all doubt that these methods solve that problem in respect of the pedal organ.

We have then generally:—

(1) The absolutely independent pedal stops.

(2) Pedal stops of which the upper or lower ranges, or both, may be borrowed from an existing independent pedal stop.

(3) The borrowing of the upper range of a pedal stop from the lower range of the correlative manual stop, a method used in Germany 350 years ago.

(4) The careful borrowing of light pedal stops from the manuals in identical pitch, as constantly practised by good builders for 50 years past.

As regards borrowing I have framed the following rules, the practical part of which can easily be carried out with modern appliances:

(a) The mechanism must be simple and accessible and must not give "second wind".

(b) The borrowing must be economical; that is to say, it must cost less in room or money, or both, than actual independent pipes.

(c) It must be legitimate. That is to say there must be no serious deficiency perceptible when the original stop and the borrowed stop are used together.

(d) The device must be fully set forth in design, estimate, and contract, under its true technical name.

Control.

Since it is the primary duty of the Pedal Organ to furnish true basses for any manual combination and since the manual combinations are constantly and instantaneously changed, it is manifest that this duty of the pedal organ must under all circumstances be capable of instantaneous fulfilment.

More than that. The problem of this instantaneous fulfilment of duty is one absolutely mechanical, and since it is an elementary rule of art that no effort must be wasted, it follows that the mental and physical powers of the organist should not be dissipated in functions which can be better performed by mechanism. Thus, and thus only, can he devote his attention to the purely artistic and intellectual features of his performance. At present the artistic and mechanical requirements are inverted. The absence of mechanism for control of the pedal obliges the performer to engage, at every change of manual or manual power, in manipulation of the pedal stops and couplers; a strictly mechanical function. The time and energy available for eclectic registering having been absorbed in that which is mechanical, the performer is thrown back upon mechanical appliances, such as composition pedals or pistons, for the registering which should be eclectic. Thus it follows that the glorious palette-full of tone-colour of the organ is debased to a crude chromo-lithography. It is unquestionable that reliance upon such mechanical contrivances is having a deleterious effect on the organists of to-day. Few organists really register, and it is to this reversal of reasonable order that we owe no doubt the deplorable result, that so little stress is laid in organ-playing examinations upon artistic and eclectic registering, as contrasted with that laid upon mere keyboard dexterity.

The office of the Pedal is threefold:—

(1) Primarily and essentially, to provide instantaneously an exactly appropriate bass for any combination of manual stops aad couplers.

(2) To provide, upon occasion, an obbligato bass of character differing in power or tone from that of the manual.

(3) An extension of the second office, viz., provision of absolute solo effects on the Pedal for assertion of a melody, such as Canto-fermo or Leit-motif.

The two last-named matters may be neglected for the purposes of the present exposition. The first office is fulfilled by my "Pedal Help". This consists of a tablet or stud, of which one is provided for each manual. On touching one, the draw-stops and couplers of the Pedal at once move into

the proper bass for whatever combination of stops and couplers is then extant upon the respective manual. The action of the manual couplers must of course be provided for; for the bass given by the Pedal Help, for (say) the Choir Gedeckt, would be quite insufficient if one coupled the Full Swell to the Choir,—in that case therefore the Pedal Help of the Choir provides the bass for both departments.

Not only so; but the Pedal Help of a given manual having been touched, the pedal stops and couplers will of themselves, if desired, follow any changes made in that manual. Thus so far as provision of basses is concerned (some ninety-nine hundredths of the duty of the Pedal) the performer need not look at or even think about his arrangement of Pedal stops and couplers. The mechanical task is mechanically performed with absolute perfection. You cannot catch the Pedal Help making a mistake. All the time available may thus be devoted to deliberate, eclectic, preparative registering of the manual stops and couplers.

This invention took me more than twenty years to invent, develop, and simplify. The invention involves coincident action of several wind-streams, but any other form of valve-work used or known in coupling is available. A two-manual organ is assumed, of which the lower manual is the "Great" of 3 stops and 2 couplers, with a "Choir" of 3 stops and 1 coupler (by "duplication"), and the upper manual is a Swell of 4 stops; with a Pedal of 5 stops and 2 couplers[1]). In Figs. 48 and 49, a motor A is attached to the drawstop of each pedal stop and coupler, which way thus be moved "on" or "off". The inflation of the alternate sides of these motors is from the chest C (which is common to the seven) by the seven motors B. C however is itself dependent on charge or exhaust from the chest W^1 by the "Grand Ventil" DD, opened by inflation of E. If therefore E be not inflated, the whole apparatus so far is inert and the stops may be freely manipulated.

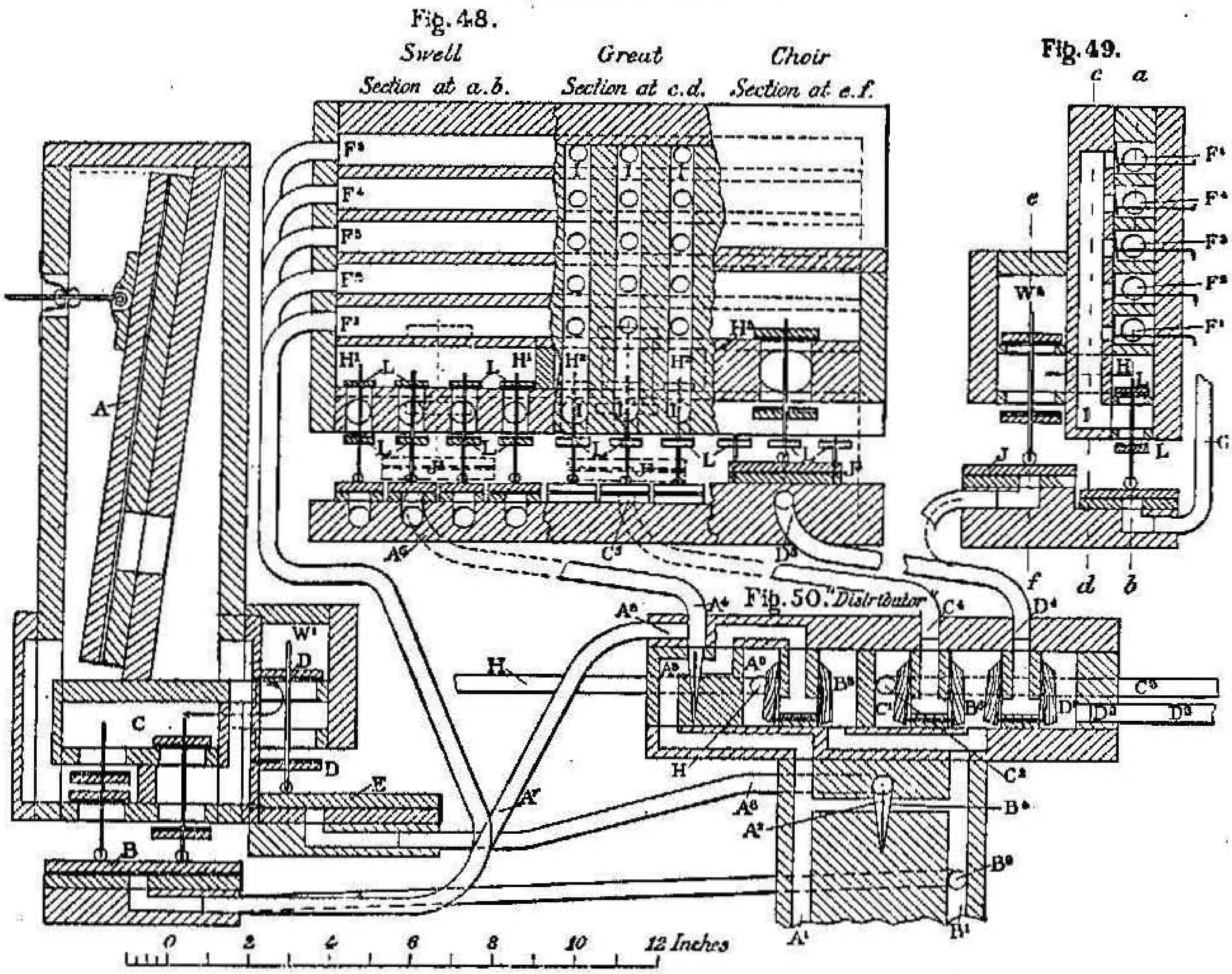
Five motors B, namely those of the Pedal sounding stops, are charged from horizontal passages F^1, F^2, F^3, F^4, F^5. These F passages have wind admitted to them from the vertical chambers I, and these vertical chambers are in three groups, Swell, Great, and Choir. The passages F are charged from the chambers H^1, H^2, H^3 by the small valves LL in H, which are moved by a branch tube G, each manual stop having such a branch from its valve (Q of Fig. 38). The wind in I passes through non-return clacks into the passages F, and any clack can be fastened down by a tapped wire. Thus any manual stop can prepare for admission of wind to any selected passage F and thence to inflation of the motor B, and (provided that the Grand Ventil is open) it will move the selected pedal draw-stops "on". If the Grand Ventil is opened when the corresponding F passage is empty, the stop will go or remain "off". The passage H is however in three divisions for Swell, Great, and Choir, to any of which wind is admitted from W^2 on inflation of the motors J^1, J^2, J^3. Unless at least one motor J be inflated, this part of the apparatus is also inert. It will be seen that any manual stop in action prepares its proper pedal bass; the sum of the proper basses for any manual department making up the proper bass for the entire combination extant on that department.

It is the business of any Pedal Help to inflate its proper motor J, simul-

1) The illustrations are taken by permission from my paper read before the Institution of Mechanical Engineers, Proceedings 1908, page 491.

taneously opening the "Grand Ventil" by the motor E. This is not quite so simple a matter as may at first appear. Problems follow which are solved by the rather remarkable pneumatic switchboard callëd a "Distributor", Fig. 50. A^1 is charged by the Pedal Help of the upper manual, and, going first to an "either" valve A^2, opens the Grand Ventil by inflation of E through A^8. The stream passes A^2 to A^3 through another "either" valve and thence to A^4 A^5, when it charges the chest H^1 by H J^1 and brings on the Pedal Bass for the extant Swell combination, and also, through a branch tube A^6

Pedal Help (Casson).



A^7, the proper Pedal Coupler. B^1 is charged by the Pedal Help of the lower manual. It brings on the Pedal Coupler of the lower manual through B, B^2, while it opens the Grand Ventil through the "either" valve at B^4, and then branches into the two chambers B^5 and B^6.

Now if the upper manual is coupled to the lower, the Pedal Help of the latter must bring on the proper basses for both. The wind in B^5 encounters a "neither" valve and of itself does nothing. A branch tube HH from that which brings on the Swell Coupler is taken to the chamber A^9, and of itself it also can do nothing. If however A^9 nnd B^5 are simultaneously charged, the stream will go on through the "either" valve at A^3 and on through A^4 and A^5, thus adding the Swell bass by the Pedal Help of the lower manual.

Again, the lower manual may be Great or Choir, and the Help must select its bass accordingly. The wind in B^6 encounters two "neither" valves, the

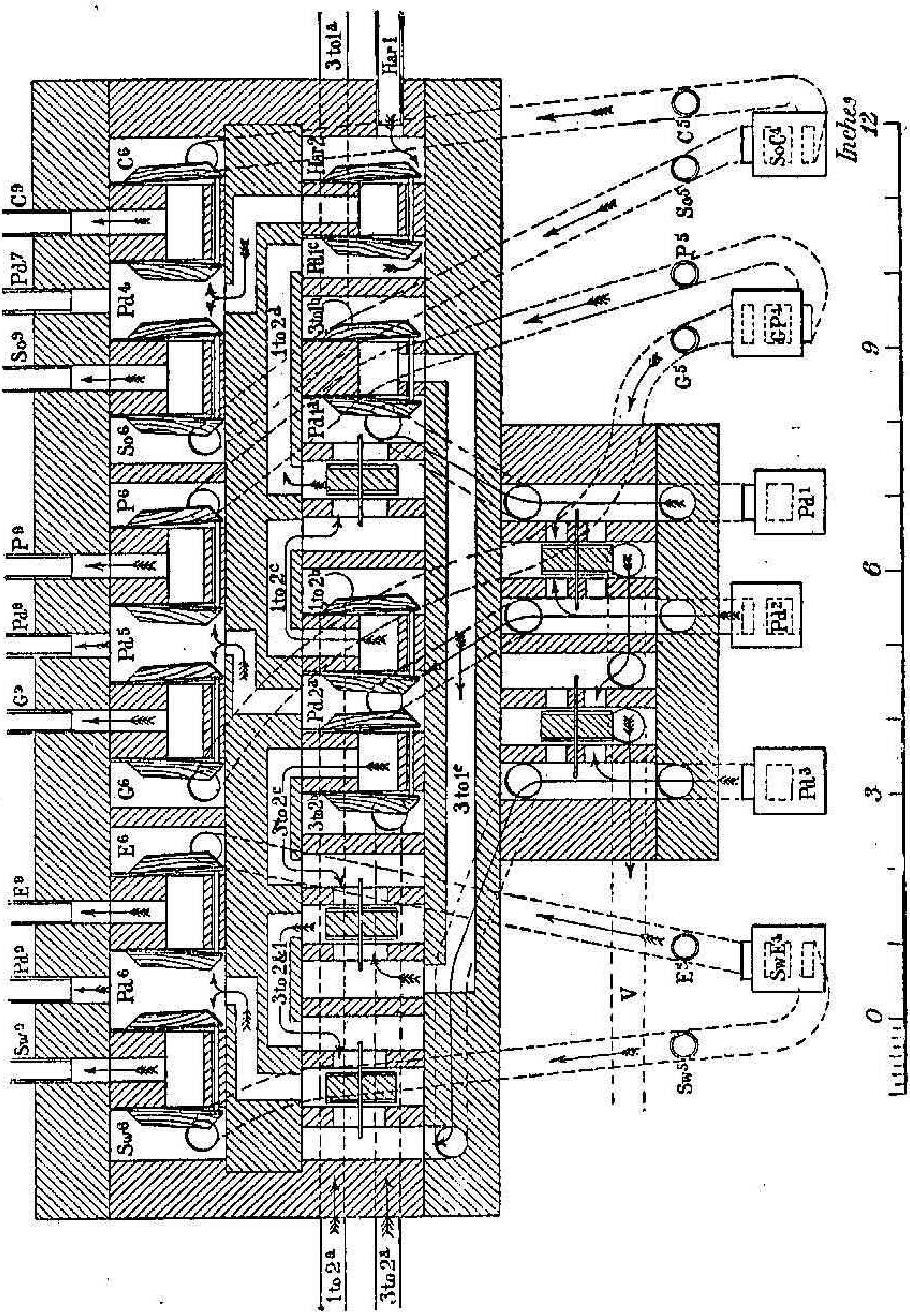


Fig. 51. Pedal Distributor for Three-Manual Organ of Six Divisions (Casson).

countervailing valves being in the chambers C^1 and D^1. C^1 is charged by a branch tube C^2 C^3 from that which brings on the Great Organ (by charging

the Great Chest). D^1 is similarly charged for the Choir through D^2 and D^3. If the Great is in action, the joint stream will proceed to C^4 and C^5 and bring on the bass for the Great. If the Choir is in action, the joint stream Pedal Helps will always select the proper basses for any and every combination of manual stops and couplers.

Fig. 51 shows a further illustration of a "Distributor" for an organ of three manuals, each manual of two divisions and one acting in "Melody". The following is a summary.

Pedal Distribution for three-manual Organ containing:—

1st Manual (Lower) Solo and Choir (preferably, but not necessarily, by "duplication") working alternatively by the slide-valve SoC^4 through exit tubes So^5 and C^5.

2nd Manual (Middle) Great and Positif (preferably, but not necessarily, by "duplication") working alternatively by the slide-valve G P^4 through exit tubes G^5 and P^5.

3rd Manual (Upper) Swell and Echo (preferably, but not necessarily, by "duplication") working alternatively by the slide-valve Sw E^4 through exit tubes Sw^5 and E^5.

Single-action slide-valves Pd^1 (Pedal), Pd^2, and Pd^3 (of which only one is at work at a time) are provided to charge the chambers Pd^4, Pd^5, and Pd^6 at the top of the apparatus, the passages being easily traced; but Pd^4 will in no case be charged unless Pd^1 charges the chamber Pd 1^c simultaneously with Har. 2, which is charged by the tube Har. 1 (bottom right). Tube Har. 1 is charged from the Harmony passage N of the Melody Apparatus (Figs. 43, 44, 45), so that Pd^4 cannot be charged if the first or lowest manual is working in Melody.

Pd^4, Pd^5, or Pd^6, on being charged, at once bring on the pedal couplers of their respective manuals, effecting this through the tubes Pd^7, Pd^8, and Pd^9.

Branch passages run from So^5, C^5, G^5, P^5 Sw^5, and E^5 to "neither" valves in the chambers So^6, C^6, G^6, P^6, Sw^6, E^6. When therefore Pd^4, Pd^5, or Pd^6 are charged, they automatically select which of the pair of pedal organs assigned to each shall come on, doing so by the action of the valves, and sending the wind along the respective tubes So^9, C^9, G^9, P^9, Sw^9, or E^9.

If two manuals are coupled, the valves Pd^1 or Pd^2 of the controlling manual must bring on the pedal organs of both, that is, must charge the chambers Pd^4, Pd^5, and Pd^6 of both; though the Pd valve (Pd^1 or Pd^2) of the coupled manual must bring on only its own pedal organ.

If then the 3rd or Upper Manual be coupled to the 1st (= Swell to Choir), a branch tube 3 to 1^a (right side) is charged, leading from the coupling stop Upper Manual to Lower into the chamber 3 to 1^b. If now Pd^1 has simultaneously charged the chamber Pd 1^a, the wind will pass to the left along the horizontal passage 3 to 1^c and through the passage 3 to 2 and 1 to Pd^6, passing on its way the non-return shuttle-valves ("either" valves) necessary. Thus the pedal organ of Manual 3 will be brought on with that of Manual 1, through the action of the pedal-help valve Pd^1.

If the 3rd or Upper Manual be coupled to the 2nd (= Swell to Great), a branch tube 3 to 2^a (left side) is charged leading from the coupling stop Upper Manual to Middle Manual into the chamber 3 to 2^b. If now Pd^2 has simultaneously charged the chamber Pd 2^a, the wind will pass to the left along the passage 3 to 2^c, along 3 to 2 and 1, and thence through the necessary non-return shuttle-valves to Pd^6. Thus the pedal organ of Manual 3

will be brought on with that of Manual 2, through the action of pedal-help valve Pd².

If the 1st or Lower Manual be coupled to the 2nd (= Choir to Great), a branch tube (on left) 1 to 2^a is charged, leading from the coupling stop Lower Manual to Middle Manual, to the chamber 1 to 2^b. If now Pd^2 has simultaneously charged the chamber Pd 2^a, the wind will pass to the right along the passages 1 to 2^c and 1 to 2^d through the necessary non-return shuttle-valves to the chamber Pd 1^c. If Manual I is acting in Harmony the chamber Har. 2 will also be charged and wind will pass on to Pd^4, bringing on the pedal of Mannal 1 with that of Manual 2, through the action of the pedal-help valve Pd^2.

The small lower part of the distributor contains passages and "either" shuttle-valves, as in Fig. 50, to allow of any pedal help valve Pd^1, Pd^2, Pd^3 charging the passage V, which, going to open the Grand Ventil DD, Fig. 48, "turns on the steam" for the valve-chest C, Fig. 48.

This 3-manual organ is supposed to have Octave couplers	3
» » » » » » Pedal »	3
Intercouplings of the Manuals	3
	9

To illustrate the gain by this system, — the nine coupling actions afford twenty-seven actual couplings, giving upwards of three dozen coupling effects, with enormous simplification of both mechanism and manipulation. The gain in the resources of the sounding stops, with most trifling additions to mechanism and cost, is practically beyond calculation. The pedal stops and couplers give no trouble.

The "Distributor" is the brain of the apparatus. To it messages are conveyed through tubes, involving a great number of intricate problems, which it automatically solves instantaneously, sending out its commands through other tubes to the motors which execute them. There is a sufficient analogy here to the working of brain, nerves and muscles to enable one to claim the apparatus as in measure a thinking machine. The Pedal Help looks complicated, but complication is a relative term in the modern organ, and three "Helps" will do more work and do it better than fifty pistons or pedals. Moreover what complexity there is, is in wind-passages, which cannot get out of order. The actual mechanism is extremely simple.

II.

Departmental Grouping on the Manuals, as aid to Selective registering.

The most interesting and important matter in organ mechanism engaging the attention of the artist builder is that of stop-control. As the performer is occupied in manipulating the various key-boards, he requires mechanical assistance, known as "combination action", in dealing with the drawstops.

Modern combination actions are of three kind:—

(1) *Ordinary Combinations, or "Compositions"*. In these, as first invented, on touching one of a series of pedals, certain stops are drawn in and others extruded, the same pedal always giving the same combination. About 1854, Willis, by application of the pneumatic lever, transferred this

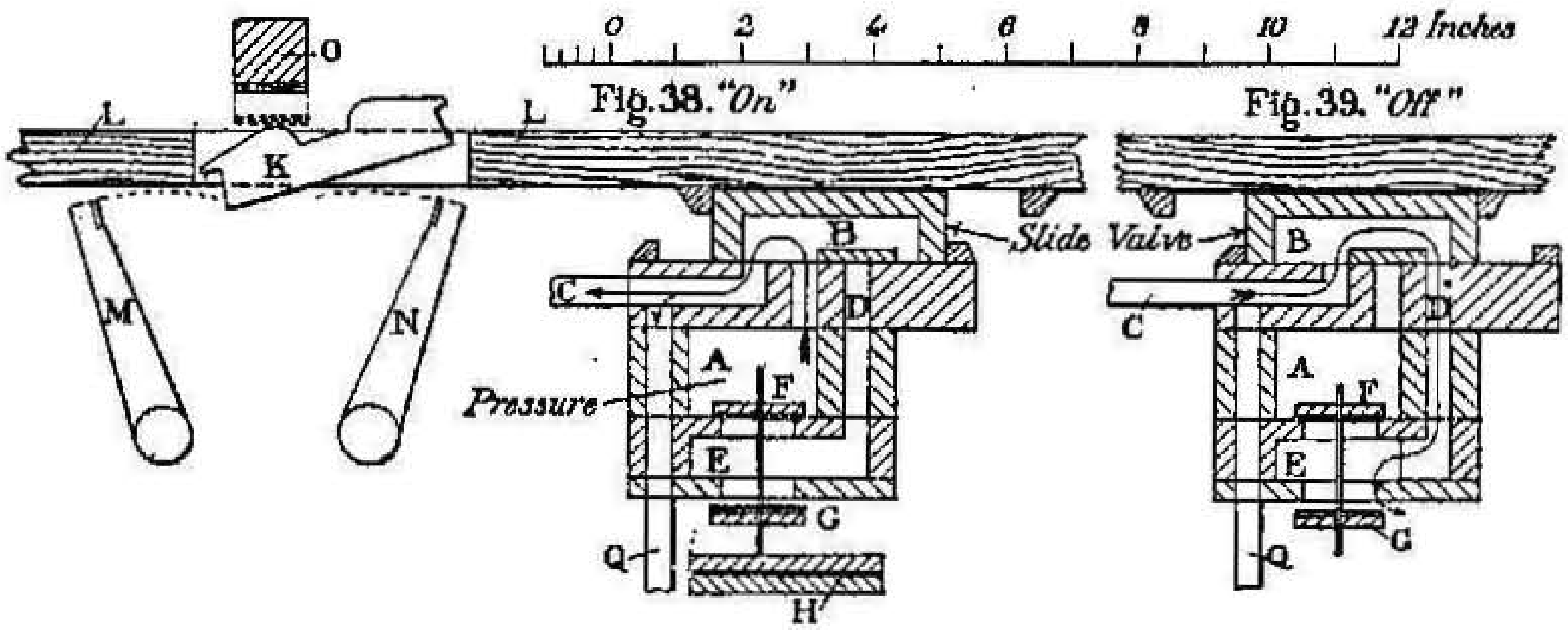
action to small thumb-knobs or pistons under the keyboards. There is no difference in principle so far.

Across the "traces", that is to say connecting-rods, of the stop action, run two "fans" or cams worked in contrary directions by a rod for "on" and "off" respectively. This rod is attached to a "composition" pedal, which on depression, raises it, and it is returned by a spring on release

The "composition", or more correctly the combination, produced by the pedal, is settled by the positions of "blocks" or tappets. If placed above the trace, raising the rod will push the stop "on", moving it from right to left. If placed below, the raising of the rod will take the stop off, moving it from left to right. Thus by suitable "blocking", the pedal will bring on the combination fixed.

(2) *Adjustable Combinations.* — These are now made, and are a great advance on the fixed "blocking". They are usually in some "hit-or-miss" form such as that of Binns of 1891, shown in Fig. 38. A metal catch K is centred in a mortise in the trace L, and below are two fans simultaneously working inwardly, M being for "on" and N for "off". If the stop be "on", as in Fig. 38, and it be desired to set the movement as "on", the bar O (which crosses all the traces) is temporarily lowered, depressing the left wing of K. If now, in the course of playing, the trace is moved from right to left, taking the stop "off", Fig. 39, K will come into contact with M, on the movement of which the "off" position would be resumed.

Adjustable Combinations (Binns). Slide-Valve Stop Action and Full Organ Pedal (Casson).



Thus the performer may set his stops in any combination he likes and "lock" them by O. Movement of M and N will always enable him to reproduce the locked combination; he can at any time dismiss it, and lock another in succession by depressing O.

It is quite inexcusable in any organ professedly up to date to retain fixed blocking, without some adjustable form of combination-action.

(3) *Adjustable Combination-Action by Departmental Grouping.* This was invented by me in 1883. I call it also "Duplication". It consists in putting the tubes of the stop action, together with their D valves, into separate groups in separate valve-chests. Admitting wind into these valve-chests brings into action any stops of that group which have been drawn. This is a much more resourceful method, and as it does not preclude the use of

the former by those accustomed to it, it effects a notable increase in the actual resources of an organ of given size.

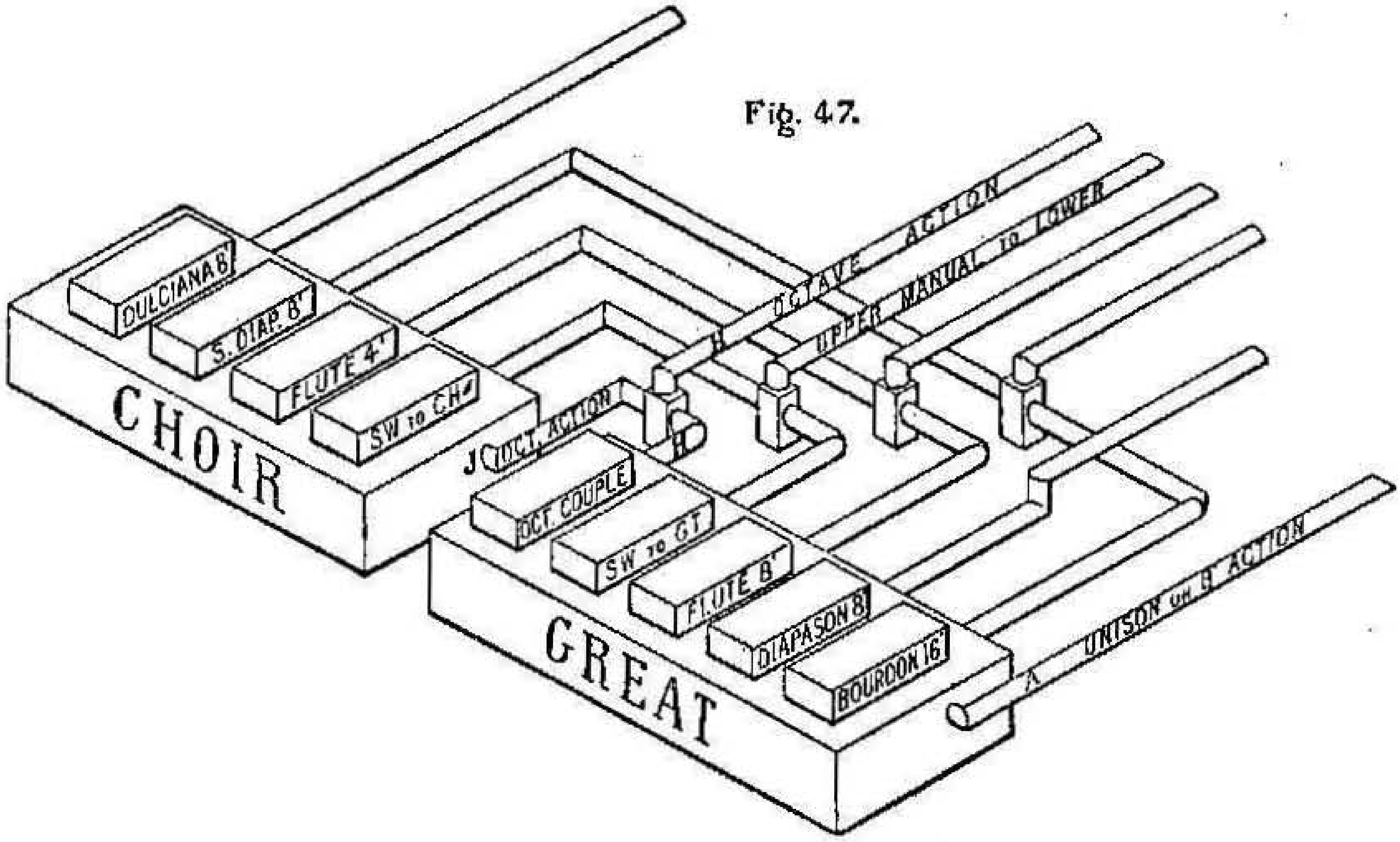
It will be perceived that, if the wind-chest A of Fig. 38 were exhausted, the apparatus would become inert, and all the stops and couplers brought into action by the valve B, or the full organ pedal, would at once go "off" in spite of such stop or pedal being in the "on" position. One may however provide a second chest with similar arrangements for some of the stops, even of the same ones, the tubes of each similar stop meeting in an "either" valve and continuing in one tube just as two tubes meet in coupling. Referring to the perspective diagram Fig. 47, one may have a combination of stops drawn in either chest and by admitting wind alternatively to either we bring on the respective combination prepared in either.

An enormous further accession of resources is however gained by making suitable stops work in the second chest in *octave pitch* for the same keyboard. This was invented by me in 1890.

From the Great Chest goes a tube A, Fig. 47, "Unison Action", which automatically brings on the unison pitch when that chest is charged, and there is a stop H to bring on the "Octave Coupler" in conjunction with the Great stops. All the stops in the Great thus work in relation to the Unison or 8 feet pitch.

Diagram of "Duplication" and "Octave Duplication" (Casson).

Fig. 47.



Great.		Choir.
1. Bourdon, 16 feet	. . . . =	St. Diapason, 8 feet.
2. Op. Diap., 8 feet (not duplicated).		
3.	. . . .	(Dulciana, 8 feet, not duplicated.)
4. Flute, 8 feet.	. . . . =	Flute, 4 feet.
5. Swell to Great	. . . . =	Swell to Choir.
6. Octave Coupler.		

From the Choir Chest there is no tube to the Unison Action, which therefore does not come on with that department; but a tube J goes from

that chest to bring on the octave action, joining the tube H that comes from the octave coupler of the "Great". All stops in the Choir thus work in relation to octave pitch.

Taking the following small example one may have the following on one manual keyboard, both "Great" and "Choir" divisions, 16 feet stops of the Great being of 8 feet or octave pitch in the Choir, 8 feet in the Great of 4 feet in the Choir, and so on.

The addition gives six divisions or stop-groups to *three* organ key-boards; but such divisions multiply into each other somewhat after the manner of bells in a peal, so that to say that this simple contrivance quadruples the resources is to state the case most modestly.

It may of course be supplemented by any "composition" movements fixed or adjustable. For each duplicated organ there are two "Manual Helps", i. e. studs or their equivalent, working each other reciprocally "off" and "on", to charge alternately the chests Great and Choir or others. They are placed in contiguity with the keyboard of the organ thus duplicated, and their office is to charge alternatively the chests shown in Fig. 47.

Melody Action (Casson).

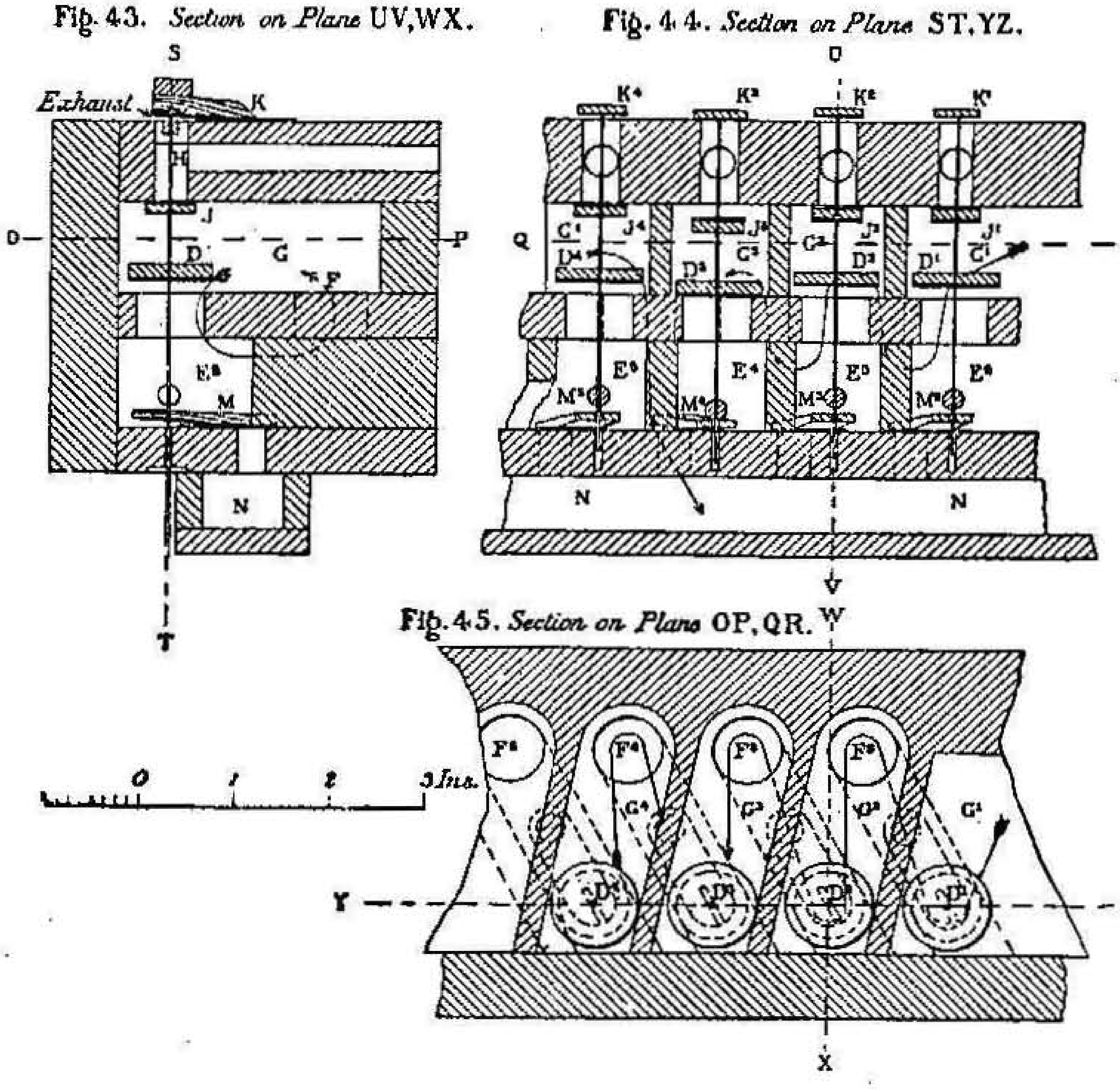


Fig. 43. *Section on Plane* UV,WX.

Fig. 44. *Section on Plane* ST,YZ.

Fig. 45. *Section on Plane* OP,QR.

III.

Melody Action.

This useful contrivance is based on an old idea which I was the first to put into practical form for the organ. A stop or division of stops is so arranged that, though a full chord is struck on the key-board, only the highest of the notes struck will sound; that is to say, it takes the melody. Harmony accompanimental to this melody is supplied by the notes of the full chord acting on another department; in organs of importance by coupling. In my "Positive Organ" it is applied to a single manual of three divisions, harmony, melody, and pedal, the pedal effect being obtained by sounding in the bass region on a deep-toned stop the lowest note struck.

In the melody apparatus, Figs. 43, 44 and 45, the wind enters at the right and passes approximately in a spiral past the valve D^1 to a cell below, E^2, belonging to the next note below; thence along that cell to the aperture F^2, up again; along the cell G^2, down again past D^2 and so on (see arrow from right). On a spindle H are the supply-valve J and the exhaust K, for a pneumatic motor to sound the note on depression of H (see J^3 and K^3). On H is a valve D which, falling on its seat, shuts off the wind from all notes below, so that the highest one struck is the only one that can sound (see D^3). It is necessary however to exhaust all the notes below G^3, and this is done by the rocking-valve M, opened by a tappet on H and discharging into the longitudinal chamber N, normally in communication with the atmosphere (see arrow from left). If it be desired to sound the notes of this department in full harmony, the chamber N is charged with wind. The exhausts M then become supply-valves, rising as clacks and supplying all the cells G, when all notes struck will sound. In organs with pedal bass there goes from N a tube to the "Distributor", so that when this department is in harmony its pedal bass can enter. This pedal bass is not required of a department while it is "in melody".

Zum Text der Zauberflöte.

Von dem altweimarer Zauberflötentext, über dessen Mitbearbeitung durch Goethe ich in den Münchener »Propyläen« vom 26. Mai 1909 gehandelt habe, besaßen wir bis jetzt nur die Gesangsteile, die die Offizin Drugulin nach dem Berliner Exemplar in einer Bibliophilenausgabe neu gedruckt hat. Ich kenne nun jetzt zwei vollständige Exemplare dieses Textbuches, die auch den gesprochenen Dialog und die Vulpius'sche Vorrede enthalten. Das eine befindet sich seit kurzem in Leipziger Privatbesitz, das andere in der Kgl. Bibliothek in Dresden (Lit. Germ. rec. B 245 7 b).

Wenn Vulpius seine Vorrede beginnt:

»Es war uns schlechterdings unmöglich, die Zauberflöte nach dem Originale, welches Mozart durch seine himmlische Komposition gleichsam veredelt hatte, ... hier auf das Theater zu bringen. Es mußte daher auf eine Umarbeitung gedacht werden, und so entstand die meinige ...«

so hört man aus dem »uns« der ersten Zeile Goethe mit heraussprechen. Daß Goethe auch auf die Neubearbeitung des Dialogs Einfluß genommen hat, ist an sich naheliegend und läßt sich sowohl aus der durchgehenden Rationalisierung des Ganzen im guten Sinne, sowie aus mancher scheinbar unbedeutenden und doch feinen Änderung heraus wahrscheinlich machen, die man dem gröberen Talent von Vulpius allein nicht zutraut. Für unsere heutigen Aufführungen des Werkes dürften nun gerade diese Weimarer Prosateile von Bedeutung werden können; sie sind frei von dem schriftstellerisch Dilettantischen und Undramatischen, das an dem Schikanederschen Dialog unfreiwillig komisch wirkt, und es würde sich bei ihrer teilweisen Neuverwendung nicht um eine Berührung des Mozart'schen Kunstwerkes handeln. So sei hier der Wunsch nach einer baldigen Neuveröffentlichung dieses vollständigen altweimarer Zauberflötentextes ausgesprochen.

Dresden-Bühlau. **Rudolf Wustmann.**

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

Quelques commentaires à une lettre de l'insigne maître Victoria.

Par

Felipe Pedrell

(Barcelona).

La rareté de la documentation relative aux dernières années de la vie de l'insigne maître d'Avila, est vraiment déplorable. Grâce aux heureuses recherches d'un musicographe italien de renom, M. Radiciotti, nous possédons aujourd'hui un document nouveau et curieux que j'ai le plaisir d'offrir à mes lecteurs, malgré mes craintes de ne pas éveiller suffisamment leur intérêt. Toutefois, je vais commenter brièvement l'apparition du susdit document, en attendant de le commenter plus amplement, lorsque ce sera le cas de le faire, dans le dernier volume de l'édition complète des œuvres de *Thomæ Ludovici Victoria abulensis*, qui paraît chez Messieurs Breitkopf & Härtel, de Leipzig, et qui se trouve déjà assez avancée.

M. Radiciotti, tout en me sollicitant des renseignements relatifs à des «essecuzioni dell *Stabat Mater*, della *Serva padrona* e di altre opere de J. B. Pergolesi in Ispagna», à fin d'en illustrer l'œuvre qu'il pense consacrer à l'infortuné auteur de ces créations d'une importance si exceptionnelle; M. Radiciotti, dis-je, eut l'extrême gentillesse de me communiquer une copie d'une lettre de Victoria, accompagnée d'une décalque de sa signature; je ne dirai pas avec quelle joie je reçus une communication si obligeante.

Voici la lettre en question, comme elle fut transcrite par M. Radiciotti, en conservant l'orthographe de l'original:

«*Serenisimo*

Señor

El año pasado embie a V. Alt^{a}. diez libritos de música de mil cosas y entre otras yba una Missa de la Vatalla que dio gran gusto al Rey mio S. y pues V. Alt^{a}. no me a hecho de avisarme del Recivo Me he determinado de embiar otros á V. Alt^{a}. y suplicar los reciva y con ellos mi voluntad. Y se sirva V. Alt^{a}. de haçerme alguna mrd (merced) *para ayuda a la estampa que la que se me hiçiere a grade çernos* (hé) *toda mi vida y suplicar á nro S. por la de V. Alt^{a}. y de etc.*

Madrid 10 Junio de 1603.

La merd que V. Alt^a^. me hiçiera se podra dar en Roma a Fran^o^, de SSotto Capellan y Cantor de su Sanctidad.

Thome de Victoria.
Capellán de su Magtad 1)».

Peu de jours après cet envoi si intéréssant, le même musicographe me faisait parvenir un numéro de la Revue *Le Marche* (*Annata* II, 1902 — *Fascicolo* I) dans laquelle il avait publié la lettre qui nous occupe, illustrée avec des courts commentaires, sous ce titre: *Una lettera inedita dell' insigne maestro spagnuolo Tommaso de Victoria a Francesco Maria II della Rovere (duca di Urbino)*. La lettre avait paru dans le Vol. XXX des *Monumenti Rovereschi*, qui se conservent dans la Bibliothèque *Oliveriana di Pesaro*, «*maremagnum* di manoscritti preziosi» — ajoute M. Radiciotti — «che meriterebbe d'essere ampiammente esplorato». Par hasard, dans le même numéro de la dite Revue, M. Ruggero Mariotti publiait sous le titre *Le seconde nozze di Francesco Maria II duca d'Urbino*, une étude que je lus avidement — on le supposera sans peine — puis qn'elle était consacrée à cet ami et protecteur, à ce qu'il faut croire, de notre maître d'Avila.

Pour connaître, en premier lieu, le personnage en question je vais extraire de cette étude des détails utiles.

«Morta a di 11 febbraio 1598 Lucrezia d'Este, senza lasciar figliuoli al *poco amato consorte*, i popoli metaurensi» commencèrent à s'agiter craignant que Clement VIII «volesse alla morte del Duca Francesco Maria» (mari de Lucrèce d'Este) «aggiungere ai domini della Chiesa anche il Ducato di Urbino, come recentemente aveva fatto di quello di Ferrara». Ils élévaient sans cesse avec des vives sollicitudes «al loro signore il desiderio di vederlo passare á seconde nozze per assicurare la discendenza della sua casa . . .» Le duc était âgé de cinquante ans et, il est aisé de le comprendre, il se montrait peu incliné «a repigliar moglie»; mais, obligé par les continuelles instances de son entourage, «volle conoscere con certezza quale fosse la vera mente dei suoi sudditi» et, chose nouvelle et peut-être unique dans l'histoire de ces temps-là, «scrisse una lettera á tutti i comuni, perche lo consigliassero, promettendo di uniformarsi alla loro volontá». La réponse *nemine discrepante*, fut qu'il était de haute convenance pour le bonheur de l'Etat que le Duc «ripigliasse moglie» pour assurer la succession, etc.

---

1) Sérénissime
Seigneur.

L'an passé j'envoyai a Votre Altesse dix petits livres de musique de mille choses parmi lesquelles il y avait une Messe de la Bataille qui fit grand plaisir à Monseigneur le Roi, et puisque Votre Altesse ne m'en a pas fait accuser réception j'ai décidé d'en envoyer d'autres à Votre Altesse et de supplier de les recevoir et avec eux ma volonté. Et que Votre Altesse daigne me faire quelque largesse pour subvenir à la gravure et de celle qui me sera faite j'en serai reconnaissant toute ma vie et je prierai Notre Seigneur pour celle de Votre Altesse et de etc.

Madrid, 10. Juin 1603.

La largesse que Votre Altesse voudrait me faire pourrait être remise à Rome à François de Soto Chapelain et Chanteur de sa Sainteté.

Thome de Victoria.
Chapelain de sa Majesté.

La compagne sur laquelle se fixa son choix fut Livia, fille de «Don Ippolito della Rovere, marchese di S. Lorenzo in Campo». Les noces furent célébrées, en effet, avec le contentement de tout le monde et se signalèrent par des réjouissances exceptionnelles; quatre ans après la Duchesse éprouva les délices de la maternité quoique, malheureusement, le nouveau prince n'était pas destiné à faire le bonheur de l'Etat dont le gouvernement lui fut confié, avant la mort d'un père austère, ni à perpétuer la glorieuse lignée de ses amêtres. Il fut baptisé avec grande pompe par l'évêque de Fossombrone et son parrain fut le fameux marquis de Pescara en représentation du roi d'Espagne.

L'histoire finit tragiquement. La fortune adverse veilla dès le berceau de Frédéric Ubald: «dopo una breve vita macchiata di dissolutezze, in odio ai suoi popoli, spregiatore dei mirabili consigli per lui scritti dal padre, e della sua autoritá, a soli 26 anni, fu trovato morto nel suo letto, e non fu pianto». Mais celle qui obtint des larmes de commisération fut la pauvre Livia della Rovere, aussi distinguée par ses vertus comme par ses douleurs maternelles, car après avoir assisté à la mort de son vieux mari, qui eut lieu le 28 Avril de 1631, elle assistait aussi, désolé témoin, à l'effondrement de cette triste maison qu'elle avait été appelée à continuer, providentiellement, et à la cession à l'Eglise d'un Etat si ancien et si illustre, c'est-à-dire, à tout ce que le Prince et ses sujets avaient voulu conjurer par ses noces malheureuses.

Une fois la personnalité de l'infortuné Duc d'Urbin connue, nous allons voir maintenant à titre de curiosité, les renseignements sur Victoria donnés par M. Radiciotti conjointement avec la lettre qu'il publie. Il nous dit que Victoria naquit à Avila «circa il 1540». (Comme on ignore la date exacte de sa naissance, j'ai signalé cette date comme probable.) «Visse per molti anni in Roma, dove si recó, ancor giovinetto (ceci est juste et plein de bon sens), per instruirse alla scuola dei suoi compatriotti Escobedo e Morales, cantori della capella pontificia» (cette indication, qui n'a pas de précédent dans aucun autre biographe de Victoria, consignée par un auteur étranger et par surcroît italien, est inappréciable, parce que réellement elle vise juste, quoique elle ne puisse pas être prouvée).

En effet, il est possible que Victoria s'instruisit sous la direction de ses compatriotes Escobedo ou Morales, ou de quelqu'un des autres maîtres espagnols de la chapelle papale, Escribano, Ordóñez, Sánchez, etc., qui n'avaient pas encore retourné *ad patriam* lorsqu'il arriva à Rome «e dove esercitó l'ufficio di maestro nel Collegio germanico dal 1573 al 1602» (la première date est fidèlement exacte), et Victoria fut admis dans ce Collège célèbre grâce à l'influence de son protecteur le Cardinal Otto Truchses, auquel il avait dédié l'année d'avant sa première édition d'œuvres imprimées; la deuxième date n'a pu être vérifiée. Il est naturel qu'après l'an 1583, date de la grande édition des Messes dédiée à Philippe II, dont les frais furent sans doute à la charge de ce roi et certainement d'une façon magnifique, «sintiendo las nostalgias de la patria ausente», sentant la nostalgie de la patrie absente, comme il le dit dans la dédicace de cette édition; il est naturel, dis-je, qu'il revint à Madrid, non pour y avoir été «chiamato a dirigere la cappella reale di Madrid», dans cette année-là de 1602, comme l'affirme M. Radiciotti, car il ne dirigea jamais cette chapelle, mais «para dedicarse en el retiro cual cumplia à un sacerdote, á la contemplación de las

cosus divinas» pour se dédier en lieu retiré, comme il convenait à un prêtre, à la contemplation des choses divines — c'est ainsi qu'il parle dans la susdite dédicace, et je m'en tiens à elle après mille recherches et investigations inutiles; — partant il ne fut pas directeur de la Chapelle Royale, mais simplement et modestement, Chapelain de Sa Majesté, d'après sa signature dans la lettre en question et dans les prologues de ses dernières éditions.

Après ces digressions nécessaires, voici maintenant les commentaires à la lettre adressée au Duc d'Urbin.

En premier lieu, «les dix petits livres de mille choses» qu'il lui offre, sont les 10 cahiers séparés de l'édition de *Matriti, apud Flandrum, anno 1600*, dont huit sont les respectives parties vocales; un neuvième contient des compositions à 4 voix en partition, et le dixième est *ad pulsandum in organi*. Victoria dit que «parmi ces mille choses» (ou œuvres) « il y avait une Messe de la Bataille». Précisement, on y trouve cette *Messe*, dont le titre est simplement *pro Victoria* (*novem vocum*), qui n'a pas paru dans les collections d'œuvres antérieures; d'après ce que Victoria ajoute, c'est-à-dire que cette *Messe* «fit grand plaisir à Monseigneur le Roi», on peut penser logiquement qu'elle fut écrite à la demande de Philippe III lui-même, en commémoration de quelque fait glorieux de notre histoire, la bataille de Lépante, par exemple, ou quelqu'autre bataille plus prochaine à la date de l'édition de cette œuvre. Le Duc n'ayant pas répondu à la lettre de Victoria, et celui-ci ayant renouvelé son envoi, il est probable qu'il lui envoya d'autres exemplaires de la même collection, puisque de 1600, date de l'édition *apud Flandrum*, à 1603, date de la lettre de Victoria, on peut affirmer sciemment qu'il n'existe pas de nouvelle édition *princeps* de ses œuvres.

Victoria, comme Palestrina, comme Roland de Lassus et comme tous les musiciens de son époque, put trouver et avoir dans les papes, les rois, les cardinaux et les nobles, des Mécènes bieu plus splendides et magnifiques, que les Mécènes modernes (si l'on ose dire qu'il y en ait); cependant leur libéralité n'était pas suffisamment fastueuse pour qu'il ne se vît obligé, comme on peut le lire dans l'autographe que nous étudions, de demander «quelque largesse pour subvenir à la gravure» non d'une future édition de ses œuvres, mais précisément, — du moins c'est aussi que je l'entends, — de l'édition de 1600, bien qu'elle ait paru dédiée à *Philippo III, orbis Vtrivsqve Monarchæ Maximo Thom. Lud. a Victoria S. Cœs. Maiestatis Capellanus*, et nonobstant tout ce que l'on puisse imaginer et malgré le grand plaisir éprouvé par le Roi en entendant cette Messe-là *pro Victoria*.

Et je dis cela sciemment, aussi, parce que après l'an 1600 il n'apparaît qu'une édition *princeps*, celle de l'*Officium Defunctorum sex vocibus in obitu et obsequiis Sacræ Imperatricis Marie*, publiée à Madrid (*apud Joannem Flandrum*) l'an 1605. Dans le volume VI de la collection complète de ses œuvres, déjà citée, qui a paru incessamment, je reproduis cette *Missa pro Victoria*, à 9 voix.

Il ne faut pas oublier la recommandation faite par Victoria au Duc d'Urbin: «La largesse que Votre Altesse voudrait me faire pourrait être remise à Rome à François de Soto:» vue la signification à cette époque — là du nom de Francisco Soto de Langa, chanteur et directeur de la chapelle pontificale; un des premiers pères de l'Oratoire et en qualité de tel lié par une étroite amitié à son fondateur Saint Philippe de Neri; éditeur d'une collection d'œuvres du maître de Séville, Juan Navarro (Rome, 1590); com-

pilateur et compositeur de cinq *raccolte* ou *Libri delle Laudi Spirituali*, qui eurent une si grande influence pour la propagation de la Congregation des Pères oratoriens ou de l'Oratoire, et pour la création de ce genre de composition qui devait donner un si haut renom et à son initiateur Emilio dei Cavalieri, et à ses glorieux continuateurs, Carissimi et Hændel, parmi les primitifs, Tinel, Bossi, Elgar, parmi les modernes ... La biographie de Soto, une des figures les plus élevées de l'art espagnol du seizecents, attend la plume de quelqu'un qui la remanie d'une façon conscienciouse et moderne ...; malheureusement tout est encore à faire dans notre patrie!

En somme, et il faut le dire par amour à la vérité, quoique notre patriotisme en soit blessé, Victoria sollicitait des largesses «pour subvenir à la gravure». La lettre adressée au Duc d'Urbin en fait foi; voici encore deux nouveaux témoignages. Ce sont deux documents que je possède et qui sont datés précisément la même année, lesquels nous révèlent l'urgence de son besoin: un «Poder para cobrar del Azobispo de Santiago los maravedisses corridos de la pensión que tiene en el obispado de Segovia» (Madrid, 30 Septembre 1603)[1]), et un autre du même «à Diego Fernández de Còrdoba, para cobrar les maravedisses corridos ... de la pensión de 150 ducados que tiene de renta en cada un año sobre el obispado de Córdoba» (Madrid, 1er Octobre 1603)[2]).

Ce fait est ... extrêmement déplorable!

Il n'y a pas des circonstances atténuantes valides, même si l'on se souvient que, par les raisons qu'on a dit, Victoria se dérobait aux honneurs, et si l'on réfléchit à ce que le lieu qu'il occupait dans le Collège romain, digue opposée à la réforme luthérienne, devait faire remonter sa grande renommée comme compositeur vers les pays du Nord, et que les propagateurs de son nom étaient ses propres élèves du Collège lorsqu'ils retournaient en Allemagne leur patrie, où, outre cela, étaient réproduites peu de temps après leur apparition toutes les éditions des œuvres qu'il publiait à Rome, etc. Oui, la renommée de Victoria tendait plutôt vers le Nord et non vers l'Espagne où, quoiqu'il fut apprécié, il ne fut cependant pas exalté et honoré comme en Allemagne. En veut-on un épreuve capitale? Aucune des œuvres de Victoria ne fut transcrite dans les traités si géniaux chiffrés pour la *vihuela*, dans lesquels on transcrivit un si grand nombre d'œuvres de Morales, de Bernal, de Peñalosa, des deux frères Guerrero, Pedro et Francisco, de Vazquez l'insigne fils de l'Estramadure, des deux Flecha, l'oncle et le neveu, et de cent autres poliphonistes du seizecents. On cherchera vainement dans les œuvres de génie de nos *vihuelistas*, précurseurs des formes et de l'orchestre moderne; dans aucun des traités de cette splendide floraison d'artistes on ne verra la transcription d'une seule composition de Victoria, pas même (pour n'en citer qu'un) dans celui de Daza (1576) postérieur à la première édition de ses œuvres qui fut aussitôt réproduite en Allemagne sans doute avant qu'elle arrivât en Espagne.

Mes commentaires finissent sur cette remarque. Il ne me reste qu'à prier le lecteur de vouloir bien me pardonner l'aridité de mon sujet.

---

1) «Procuration pour toucher de l'Archevêque de Santiago les maravédis échus de la pension qu'il a dans l'évêché de Ségovie.»

2) «à Diègue Fernàndez de Cordoue, pour toucher les maravédis échus ... de la pension de 150 ducats qu'il a de revenu par an sur l'évêché de Cordoue».

Zur Biographie des Joh. Andr. Herbst (Autumnus).

Von

Wilibald Nagel.

(Darmstadt.)

Über die Beziehungen des feingebildeten Landgrafen Philipp von Butzbach zu Herbst habe ich in der archivalischen Studie »Zur Geschichte der Musik am Hofe von Darmstadt«[1]) einige Mitteilnngen gemacht. Jene Angaben lassen sich durch einige neue Funde nicht unwesentlich ergänzen. Die hier zunächst benutzten Dokumente entstammen den Darmstädter »Akten des Geh. Haus Archivs II. Abt. Korrespondenzen Philipps zu Butzbach. Convol. 51.«

Landgraf Phillipp[2]), der dritte Sohn des hessischen Landgrafen Georg I., war 1581 geboren. Auf einer seiner, gründlicher Ausbildung gewidmeten Reisen hatte er den Bibliothekar und Syndikus der Stadt Nürnberg, Bernh. Praetorius (Schultheiss) kennen gelernt. Praetorius, der Jurist, Erzieher und gekrönter Poët war, gewann Philipp's Vertrauen in hohem Maße. Über allerlei Fragen und Vorgänge des Lebens forderte der Landgraf sein Urteil ein, und auch, wenn Praetorius auf Reisen war (was häufig geschah), diente er dem Fürsten durch eingehende und sorgfältige Berichte aufs beste.

Landgraf Philipp, der im eigentlichen Sinne kein regierender Herr war, hatte durch seine in der Tat außergewöhnlichen wissenschaftlichen Neigungen seinen Hof zu einem kleinen Zentralpunkte des Kulturlebens seiner Zeit zu machen gewußt. Wir werden davon noch hören. Nach der Sitte der Zeit unterhielt der Landgraf auch eine geringe Schar von Musikanten, unter denen Joh. Georg Schott[3]) als unmittelbarer Vorgänger Herbst's erscheint. Er mag 1614 den Dienst verlassen haben oder gestorben sein. Am 3. Juni des genannten Jahres wandte sich der Landgraf an den damals vorübergehend in Prag weilenden Praetorius mit der Bitte, ihm einen tüchtigen Musiker als Leiter seiner Kapelle zu empfehlen. Chr. Buol in Nürnberg, ein »in der Musica wohlerfahrener« Mann, wurde beauftragt, Umschau zu halten. Er berichtete seinem Freunde nach Prag·

1) Monatshefte f. M. Gesch., 1900. Nr. 1 ff.

2) Vgl. Landgraf Philipp von Hessen .... Von A. F. Walther. (A. d. Archiv des hist. Ver. f. d. Großherzogtm. Hessen, XI. Bd. II. Heft. Darmstadt 1866. S. 17 ff. [Mit einiger Vorsicht zu gebrauchen!] Ferner: W. Diehl, Philipp, Landgraf von Hessen- Butzbach, Darmstadt 1909 (Nr. 5 der Hessischen Volksbücher).

3) Vgl. Nagel a. a. O. S. 9. — Zu S. 11 f. ebda: Nachdem mir das Original der Musikalienbibliothek L. Philipps zu Gesichte gekommen ist, sind meine Zweifel betreffs Raden und Agallario, wie Walther a. a. O. schreibt, bestätigt worden: jener ist Staden, dieser Agazzari.

»Insonders gl. Herr Praetori, Das überschickt Memorial betr. eines von dem . . . Herrn Landtgraf Philipsen . . . begerten Cappellenmaisters wegen, hab Ich . . empfangen. Auch mich alsobalden vf eine hierzu satsame qualificirte Person bedacht, so vor diesem nicht allein hier bei der Statt Nurmberg, sondern auch bei der Löb. Churfrl. Pfalz vnnd andern hochansehenlichen fürstlichen vnd Gräflichen Höfen, theilsz etwasz Zu erfahren, vnd Zu sehen, theilsz auch in dienst vffwarttungen, sich vnderthenigist vnd vnderthenig gebrauchen lassen. Wann dann Johann Andreas Autumnus (sonsten Herbst genant) seines ehrlichen redlichen lebens vnnd wandels, auch seiner erudition, guter erfarnheit inn der Music, auch wol vor andern in arte componendi, wie in publico vor Augen, praecellirt, beneben in theilsz Instrumentali musica, sonderlich vf den Violen, mir sonderbarlichen bekannt, Er auch vf mein ansprechen. Zu dergleichen fürstlichen Höffdiensten, nicht böse lust vnd Zunaigung hatte. Alsz hab . . ehrngedachten Autumnum Ich . . . . in optima forma recommendirn wollen . . .«

Von diesem Schreiben, an dessen Schlusse Buol nähere Angaben über die Pflichten und Bezüge eines Butzbachischen Kapellmeisters erbat, machte Praetorius dem Landgrafen am 2. August Mitteilung, zugleich beifügend, er kenne das religiöse Bekenntnis Herbst's nicht. Diese Frage war von Bedeutung, da Landgraf Philipp Praetorius gegenüber früher einmal bemerkt hatte, er könne nur einen Anhänger seines eigenen, des lutherischen Bekenntnisses, in seine Dienste nehmen. Auf die (nicht erhaltene) Antwort des Fürsten berichtete Praetorius am 30./20. August von weiteren Erkundigungen, die er in seiner Heimat über Herbst habe einziehen lassen:

»vnnd werde auisirt, daß Er ein Nürmbergisch Kindt, von Ehrlichen Eltern, bey 28 Jahren, vnnd der reinen Augsprg. Confession zugethan sein solle, vnnd halte bei meinen Leuten draussen vmb Beschaidt an, weszen Er sich zugetrösten, oder verhalten . . .«

Auf eine Anfrage, ob Herbst sich auf Posaunen und Zinken verstände, antwortete Praetorius verneinend:

»dasz Er vf den von E. F. Gn. sonderlich erwehnten zweeien Instrumenten . . . gar nit exercirt oder erfahren, vnd dergleichen, so zu einem Capellmeister Zugebrauchen, nit leichtlich zufinden sein, dann bei solchen starcken Instrumenten müsse einer von Jugendt auf her kommen, vnnd geübt sein, Vnnd werd Jngemein vor gnug gehalten, wann ein Capellmeister sonderlich neben seiner Propri Kunst sich vff allerhandt Instrumenta etlicher massen verstehe, dieselbe Zusammen Zuordnen, vnnd zu separiren, auch den Personen Zu vergeben wisse. Sonsten seie Er auch ein guter Componist, vnnd hab etliche feine stuckh drucken lassen« [1]).

Unterm 26. September entwarf der Landgraf ein Verzeichnis der Pflichten seines Kapellmeisters, einen durch Buol geäußerten Wunsch

---

1) Gemeint ist Herbst's *Theatrum Amoris*, wohl sein erstes gedrucktes Werk überhaupt.

Herbst's erfüllend. Für 100 Gulden jährlich »vor alles«, denen im äußersten Falle noch eine Hofkleidung beigefügt werden könne, solle Herbst die ihm übergebenen Knaben zur Gottesfurcht anhalten, den Katechismus fleissig mit ihnen üben und dafür Sorge tragen, daß er

»fürtirs seinem besten verstandt nach vf denJenigen Instrumenten deren er erfahren, wie auch Iner Vocali musica teglich Instituire vnd exercire vnd vnterrichte. so offt In vnser Hofcappellen geprediget wurdt, den gesang suchen vnd dirigire, Sontags vnd vf andere hohe fest vnd Apostelteg beneben denen Ihme vndergebenen Knaben musicalisch vor vnd nach gehaltener predig figurire auch vf unser begehren vnd erfordern bey der Taffel vfwarte und musicire.«

Herbst ging, wie Praetorius am 22. Dezember abermals von Prag aus dem Landgrafen mitteilte, auf die Bedingungen ein. Er werde, fügt der Briefschreiber bei, wohl schon in Butzbach eingetroffen sein. Der Komponist hatte selbst am 18. Oktober dem Landgrafen das folgende Schreiben überschickt:

»Durchleuchtiger, Hochgeborner Fürst vnd Herr, E. F. G. seindt mein Vnterthenige gantz beflissene willige Dienst, müeglichstes Vleisses zuvoran, Gnädiger Herr Euer F. G. an den Ehrenvesten vnd Hochgelehrten Hn. Bernhardum Praetorium, der Löblichen Reichs Statt Nurmberg wohl Verordneten Syndicum, meinen groszg. Herrn vnd Fürderern, den 26. Septemb. dadirtes vnnd alhier den 15 Octobris Jüngst Verwichen, einkommenes gnädiges schreiben, hatt in Ehrngedachts H. Praetorij abwesen, desselben gevollmächtigter erbrochen, vnd E. F. G. gnädige resolution, mir ends benanten freundlich zuerkennen geben. Wann dann .... E. F. Gn. gnädige affection vndt Zunaigung, gegen meiner Wenigen Person, Ich Zuvorderst in Vnterthenigkeit, nicht allein Verspüret, sondern dasz auch dieselbe mich Zu dero Hoffcapellenmaisters Diensten, an vnd Vffzuenemen, gnädig gewürdiget Vernommen: Darfür Ich dann Gott dem Allerhöchsten billig Zu dancken, Vnd E. F. G. mit eusserstenn meinem Vermögen Vnd Diensten Verpflichtet Zu sein, mich Vnthertheniges Vleisses gehorsamlich Vnd schuldig erkenne. Bin derowegen ... desz Vnterthenigen erbietens, mich mit ehesten deroselben Hofflager gen Butzbach Zuverfügen, Vnd ferneren bevelchs Zuerwarten.

E. F. G. will beneben Ich in Unterthenigkeit Vnverhalten lassen, wasz massen nach Gottes ... Wolgefallen, auch mit beederseits Ehelichen freundschafft gueten Wissen vnd benügigen Consens, Ich mit kurtzverruckten tages, Zu der Ehrn tugentsamen Jungfrauen Johanna, Weilandt des Erbarn Peter Grünen Walds Burgers alhie in Nürmberg S. hinterlassenen tochter ehlichen Verlobt vnd Versprochen: Auch Vermittels göttlicher gnaden, Vnsern Christlichen Hochzeit Ehrentag alhier in Nürmberg Mittwochs den 16 Novembris dieses ablauffenden 1614. Jars, schierstkünfftig, albereit angestelt, vnd nu mehr weiters nit Zu ruck stehen, noch weniger einen auffschub leiden kan. Wann dann G. F. vnd Herr, E. F. G. solches Zu notificiren, mir Verweisslich scheinen möchte, vnd noch verweisslicher, dieselbe, Ihrer F. Hoheit halher, Zu ermelten meinen Hochzeit Ehrntag, vnterthenig Zuerbitten, so bin iedoch Ich desz vnterthenigen Verstehens, E. F. G werden ausz tragender gnädigen affection iemands Von deroselben wegen, gnädig abordnen

lassen, damit dero ansehenlichen praesentia, Vnsern Vorhabenden Christlichen Hochzeit ehrentag Zieren, Vnd wasz Gott der Allmächtige inn Kuchen vnd Keller bescheren würdt, in freuden Verzehren helffe: Dasz will gegen E. F. G. Ich sampt beederseits gantzen freundschafft, in Vnterthenigkeit Widerumb Zu Verdienen in kein Vergessenheit stellen, Wie nit wenigers, mich mit Verleyung Göttlicher gnaden, den nechsten Montag, nach Vollender Hochzeit, auff den Weg Zu machen, vnd alsz obgemelt, bey E. F. G. Hofflager Zu Butzbach gehorsamblich einZustellen. Zu dero F. G. Ich mich gantz Vntherthenig, Vnd E. F. G. Zu langwiriger, glückseliger Regierung Göttlicher Allmacht treulich befehlendt. Datum Nürmberg den 18 Octobris

A° 1614 Vntertheniger gehorsamer
Johann Andreas Autumnus
von Nürmberg Musicus« [1]).

Über die Dienstverhältnisse Herbst's am Hofe Philipps unterrichtet uns der im Convolut 53 a. a. O. bewahrte, in fürchterlicher Schreibweise vom Butzbacher Schreiber entworfene Reversbrief, der des Tonsetzers Unterschrift trägt. Er lautet:

»Ich Johan Andreas Autumnus Vhrkunthe hiermit . ., das der D. H. F. v. Herr, Herr Philips Landtgraue zu Hessen . . . mich zu Dero Capellmeister vnd Diehner gnedig bestelt . . Inhalts Seiner F. G. mihr darüber zugestelter bestallunge, so von wortten zu wortten lautet wie volgt.

Wir Philips . . . thun kunth . . ., dasz wir . . J. A. Autumnum . . . in bestallung ahngenohmen haben, nehmen Ihnen auch crafft dieses brieffs dergestalt vnnd also ahn, das er vnser Capelmeister Musicant vnnd Diehner sein soll, alle Hohe fest, Sontag, gewöhnlich Feyer vnnd Bettage, wie auch sonsten in der wochen einmahl Nemblich Mitwochens Zu rechter Zeit, in vnnser Hoff Capellen Singen, wann frembte Herrschafften alhier sein werden, auch sonst Jeder Zeit auf Vnsern befelch gebührenden Vleises auffwarthen vnnd Musiciren helffen, auch möglichen Vleises daran sein, Da ein Zirliche sowohl Instrumentalisch alsz Vocalisch Music ahngestellet vnd der Ihme Vndergebene Knaben in der Music . . onderweisen, Jederzeit täglichs mit den Zugeordneten Jungen in der Music sich exerciren, dero Stimmen nach Art der Hoff Music formiren vnnd zu lieblicher Colloratur vnnd moderation ahnweisen, wie auch solche in Musica Instrumentali vleisig vnderweisen, vnnd also in wehrendem seinem Dienst mit vfwartten, wie wir Jederzeit, vnnd nach vnnserm gefallen solches ahn Ihnen begehren werden, vffrichtig vnnd vleisig Verhalten, Die Ihme vndergebene Jungen vf diese Ihme vorgeschriebene Puncten vleisig ahnweisen, vnnd da einer oder der ander Daruber thun würdt, vnd seinen befelch in wind schlagen, Vnnd deme nicht gehorsamen, solchen Vnnachlesig mitt gebührendem ernst straffen, Vnnd keinem nichts vbersehen.

Erstlich soll er die Jungen . . dahien halten, Dasz dieselbe mit vnserm Thorman Morgendts vnd Abendts wie auch Mittags Zu gewönlicher rechter Zeitt winters Vnnd Sommers, wie Jederzeit bisz ahnhero geschehen Abblasen vnnd vom Thurm Musiciren.

Zum andern soll er die Jungen Zu guten Sitten, geberdten vnnd ge-

1). Laut fremder Aufschrift wurde der Brief am 25. Okt. präsentiert.

horsamb ahnweisen, vnnd keinem seinen muhtwillen oder Vngehorsamb gestatten.

Zum dritten soll er die Jungen Zu allen Predigtagen, vf Ihrem Gemach, wann sie ausz der Predig Kohmen, examiniren wasz sie aus der Predig behalten, vnnd vf solche gute Achtung Zugeben ernstlichen ermahnen, vnd Ihnen vnder der Predigt Ihren Muhtwillen Zutreiben nicht gestatten, Deszgleichen Sie dahin halten, Das Jeder wochentlich einen Psalmen auszwendig lehrne, Vnnd Ihme Sambstags solchen recitiren lasse, Vnnd da einer solches Vnderlasen, Der gepür bestraffen.

Zum Vierdten soll er die Jungen Vor der Predig ahn einen besondern orth Zusahmen Kohmen lassen, die Instrumenten wasz Zur Music gehörig bei sich nehmen Vnnd Vorhin mit Ihnen in die Kirch gehen, Damit nicht einer heutt der ander Morgen komme, Ingleichen keinen ohnerhebliche Vhrsache die Predig versäumen lassen Vnnd da einer oder der ander Darwider thette, Ihnen darumb ahnseben vnd straffen.

Für allen Dingen aber sol er mit vleisz vf die Jungen sehen, Ihres lebens handel vndt wandelss halben, das dieselben in aller Gottesforcht, eingezogen Sittich im leben Vnnd wandel, Item Rein vnnd sauber in Kleidungen vnnd geberdten sich verhalten, sich ahn keine böse Geselschafft hencken, auch Zu lügen, Spielen, lauffen, Sauffen vnd tretschen sich nicht gewöhnen, kein vnflettige vnnüze word oder garstige bossen, vielweniger einigen flesch Von sich hören lassen, Vnnd wo in diesen Puncten allen, einer oder der ander dawieder thun wurdt, vnnd sich betretten lest, mit scharpffem ernst ansehen vnnd strafen, oder solches ahn Vnnsern Hoffmeister, oder Vnns, Da solches der Wichtigkeitt ist, gelangen lassen, Vnndt keinem nichts vbersehen.

Da wir auch vf andere Vnnsere Heuser, oder sonsten hin Zuuerreiszen, vnnd Ihme mit ZuZiehen befehlen werden, so soll er Jederzeit Vnnserm befelch gehorsamblich nachkohmen, vnd das Jenig wasz Ihme ahnbefohlen treuerlich vnnd Vleisig leisten, Vnnd sich sonsten Vnnser Hoffordnung gemesz, still vnd eingezogen Verhalten, ferners Vnnss trew, holt, gohorsamb vnnd gewerttig sein, Vnnsern schaden alzeit treuerlich waren selbst keinen Zufügen, frommen vnnd bestes werben vnnd fördern, Vnnd in Summa alles das Jenige thun, leisten vnd auszrichten soll, wasz ein getrewer Capelmeister seinem Herrn Zuthun schultig vndt Pflichtig ist, wasz Ihme auch Von vnsern Musicalischen Instrumenten Vnderhanden geben wurdt, soll er vfs beste vnnd vleisigste Verwahren, vnnd deszhalben gebührendt redt Vnnd antwort Zugeben schultig sein, Inmaszen er Vnns dann solches mit handtgebender treuw ahngelobdt, fürters einen leiblichen Aydt Zu Gott vnnd seinem heilgen Wordt geschwohren, vnnd d(i)esen seinen Reuerszbrief vbergeben hatt.

Darentgegen . . . sollen vnnd wollen wir Ihme Järlichs vnnd eines Jeden Jahrs besondern, aldieweil diese bestallung wehren, Vnnd er Vnser Diehner sein wurdt Hundert gülden ahn Gelt in dem Valor gleich andern Vnsern Diehnern Ihre bestallung gereicht wurdt, vnnsere gewönliche Hoffkleidung oder Zwanzig gulden Darfür, Vnd die Cost Zu Hoff, Durch vnnsern Cammerschreiber geben Vnd betzahlen lassen, Da auch hinfürters Ihme in Vnnsern Diensten lenger Zupleiben nicht thunlich sein wolte, soll er seinen Dienst ein halb Jahr Zuvor Vf zu kündigen schultig sein.

Diesen Zu wahrer Vhrkunth haben wir . . .

Zue Butzbach ahm 1ten Januarij 1615.

Beredde vnd Verspreche Ich demnach alles . . .
. . . Geschehen Zu Butzbach vf Jahr Monat vnnd tag wie obstehet.
Ich Johann Andreas Autumnus
Noriberg: bekenne wie obsteht.«

Auf den ersten Blick erscheinen die Verhältnisse, die Herbst in Butzbach antraf, äusserst günstig. Am Hofe des ungemein regsamen Landgrafen herrschte ohne Frage lebhafte Teilnahme für Wissenschaften und Künste. Philipp hatte einen Maler in seinen Diensten und verstand sich, wie der Chronist Buch erzählt, darauf, »Mutetlein« zu komponieren. Aber ein rechter Musiker war er doch wohl nicht. Auf alle Fälle standen seine wissenschaftlichen Neigungen den künstlerischen voran. Daß er schon kurze Zeit nach der Besitzergreifung seines kleinen Landes eine eigene Kantorei begründete, will, weil konventionell, nichts besagen; sie diente vorwiegend religiösen Zwecken, wenngleich die Musiker auch bei Tafel »aufzuwarten« hatten.

Daß der Landgraf eine erstaunliche Anzahl fremder Sprachen beherrschte, ist bekannt. Doch war die Teilnahme, die er Naturwissenschaften und Mathematik schenkte, ohne Zweifel tiefer als seine linguistischen Neigungen und künstlerischen Betätigungen. Er hatte in Italien die Bekanntschaft Galilei's gemacht; Johannes Faulhaber in Ulm, der später mit Descartes befreundet wurde, genoß eine Zeitlang sein Vertrauen, Joh. Kepler suchte den Landgrafen mehrere Male in Butzbach auf. Philipp begründete durch systematisch gepflegten Büchererwerb eine für ihre Zeit hochansehnliche Bibliothek und richtete eine bemerkenswerte Sammlung astronomischer Instrumente ein.

Alles dies waren natürlicherweise Bestrebungen und Arbeiten, die in erster Linie dem Landgrafen selbst, dem Lande kaum irgend einen direkten Nutzen brachten. Doch schloß sich der Landgraf keineswegs von den Forderungen des praktischen Lebens ab; wie er sich bemühte, das geistige Leben auch seines Landes zu heben und die Verhältnisse der Schulen, die er schon in recht gutem Zustande angetroffen hatte, weiter aufsteigend zu entwickeln, so trachtete er auch danach, den Volkswohlstand zu heben, indem er Musterwirtschaften einrichtete, sich — trotz seiner maßlosen Jagdleidenschaft — um geordneten Forstbau und um Einführung des Bergbaues bekümmerte. Das Leben seiner »Untertanen« in sittlicher Beziehung auf eine möglichst hohe Stufe zu heben, war ihm ein ernstes und tiefes Bedürfnis.

Aus allem diesen geht hervor, daß ein Amt am Butzbacher Hofe als etwas durchaus Erstrebenswertes erscheinen konnte. Zumal für einen jungen Musiker, der eben erst in die Welt hinausgetreten war. Gleichwohl waren die Verhältnisse am Hofe enge und beschränkte, ganz abgesehen davon, daß Herbst eine unmittelbare Einwirkung der geistigen

Mächte am Hofe auf sich kaum jemals erfahren haben dürfte. Sein Amt wies ihm einen ganz bestimmten Wirkungskreis zu, über den hinaus gelangen zu wollen ihm, auch wenn er das Bedürfnis dazu gehabt haben sollte, schwerlich jemals gelungen wäre. Mit einer kaum viel mehr als etwa 12 Personen zählenden Gesellschaft von Instrumentisten und Vokalisten ließ sich nicht allzu viel Ersprießliches anstellen. Dazu kam ein allem Anschein nach äusserst strenger Dienst; auch die von Walther und Diehl abgedruckte Ordnung für die Butzbacher Kapelljungen läßt genügende Rückschlüsse auf die an die Arbeitskraft des Kapellmeisters, der wie der damalige Hofmaler ja auch noch als »Diener« erschien (der Hoforganist war zugleich Kammerdiener), gestellten Anforderungen zu. Wie die Lehrbuben hatte ihr Erzieher im Grunde genommen den ganzen lieben Tag lang zu arbeiten. Und welcher Art Arbeit hatte er zu leisten! Bei endlosen instrumentalen und vokalen Exerzitien, Katechismusstunden und Beaufsichtigungen, Kirchen- und Tafeldienst blieb nicht eben viel Zeit für eigenes Schaffen oder Verfolgung anderer geistiger Ziele.

Unter diesen Umständen mußte die Verbindung des Butzbacher mit dem Darmstädter Hofe in Herbst die Sehnsucht nach einem größeren Wirkungskreise auslösen, auch die Nähe Frankfurts mag mitgewirkt haben, ihm den Aufenthalt in Butzbach bald zu verleiden. Doch ist es zu irgendwelchen Mißhelligkeiten zwischen dem Landgrafen und seinem Kapellmeister sicherlich nicht gekommen, was aus dem noch lange von diesem geübten Brauche, seinem alten Herrn zu festlichen Tagen eigene Tonschöpfungen zu überschicken, und aus dem aufrichtigen, schlichten und ergebenen Tone der Begleitschreiben ohne weiteres folgt. Herbst hat Butzbach um die Mitte des Jahres 1619 verlassen, um nach Darmstadt in die Dienste Ludwigs V., des Getreuen, überzusiedeln. Das Datum ergibt sich aus einem Schreiben Herbst's, das er am 29. Dezember d. g. J. an den Landgrafen Philipp richtete (Konvol. 53 a. a. O.). Er bezieht sich darauf, daß er vor ungefähr einem halben Jahre durch den Landgrafen Ludwig nach Darmstadt berufen worden sei, er habe aber das Wohlwollen seines ehemaligen Herrn oft erfahren,

»welches mich denn verursacht, dz ich nicht hab vmbgehen können, E. F. G. nach altem vorigen gebrauch nach, alsz bey deroselben ich bin Zu Dienst gewesen ein Cantilenam zur glückwünschung eines friedt- vnd freudenreichen Neuen Jahres zu dedicirn. Thue derohalben E. F. G. disz gegenwertig ringfügig opusculum mit 3 vnd 6 Stimmen componirt in vnderthenigkeit praesentirn, neben angehenckter vndertheniger bitt, E. F. G. wollen dasselbige, wie gering es auch ist, bisz mit der Zeit (wilsz Gott) ettwas bessers hernach folgen möcht, in allen gnaden von mir auff vnd annemen, vnd mein gnediger Fürst vnd Herr wie biszhero sein vndt verbleiben«.

Über den Aufenthalt Herbst's in Darmstadt habe ich in der erwähnten Arbeit einiges mitgeteilt. Eine kleine Erweiterung findet das dort Gesagte durch ein Schreiben Herbst's an Ludwig V. (Sign. Korrespond. Ludwig's V. Konvol. 75/79).

»Durchleuchtiger Hochgeborner Fürst, Gnediger Herr.

Demnach Ich hiebevor alle Jahr E. F. Gn. vff deroselben Geburtstag ein Cantilenam gratulatoriam pro tenuitate ingenij mei, mein danckbares gemüth für die Vielfaltige mir erZeigte beneficia aliquo modo zu declariren in vnderthenigkeit praesentiret. Alsz hab E. F. G. altem gebrauch nach Ich nochmahlen gegenwertig Musicalisch Concert mit 5. Stimmen in vnderthenigkeit Zu praesentiren nicht vmbgehen können, der vnderthenigen Hoffnung, E. F. G. werden solch wie wohl gering iedoch wohlmeintlich musicalisch praesent, nicht allein gnedig von mir an vnd vffnemen: Sondern auch mein G. F. vnd Herr wie biszhero in allen gnaden sein vnd verbleiben / Deroselben die Zeit meines Lebensz in Vnderthenigkeit zu dienen, erkenn Ich mich iederZeit so wohl schuldig, alsz willig vnd bereit. E. F. G. sampt dero Vielgeliebten F. Gemahlin, Zu allem fürstl. Wohlstand, glücklicher Regierung, vnd gesundem Langen Leben, Gott dem Allmechtigen, mich aber Zu Dero beharrlichen gnaden gantz vnderthenig empfehlend.

Datum Darmbstatt deb 27. April 1622.

E. F. Gnaden
Vndertheniger
Johañ Andreas Herbst.
Capellnmeister daselbst.«

Zu den wenigen Nachrichten aus Herbst's Darmstädter Zeit ist neuerdings noch ein Brief des Musikers an Christoph Kalt gekommen, der gleichfalls in den Akteu als gelegentlicher Korrespondent des Landgrafen Philipp erscheint. Kalt[1] war 1620 in Giessen zum Doktor der Rechte promoviert und einige Zeit darauf Rat zu Butzbach geworden. Das Schreiben Herbst's lautet:

»Dem Ehrnvesten vnd Hochgelehrten Herrn Christophoro Kalten, beyder rechten Doctori, vnd fürstl. Landgrävischen geheimbten Rath, meinem Insonders groszgünstigen Herrn Gevattern. In Butzbach.

Ehrnvester, Hochgelehrter, demselben sind mein freundwillig dienst vnd grusz iederZeit Zuvor. Insonders groszg. Herr Gevatter, Ich bin Jüngst in Franckfurter Mitfasten Mesz für gewisz in avisa berichtet, dz aldort der Butschbachische Capelmeister, Zu dem Beilager vnd Fürstl. Tanz, welcher schierst künfftig soll gehalten werden, ettliche ausz meiner Musicalischen Compagni, darZu dz er die Music daselbsten desto besser bestellen möchte, wolle Vociren vnd beschreiben lassen. Weilen aber anietzo seithero Ihr F. Gn. alhier so wohl die Vocâl Alsz Instrumentâl Music reformiret vnd dannacht vber Zwo oder 3 Person alsz Zuvor gewesen mehr nit sein; vnder denselben kein Separation, vermög Ihrer F. G. Verordnung, kan gemacht

1) Vgl. F. W. Strieder, Grundlage zu einer Hess. Gelehrten- und Schriftsteller-Geschichte. Göttingen 1781. I. S. 86 f.

werden, auch keiner ohne den andern weil einer so wohl alsz der ander Zur Cam̃er-Music bestellet, sich schwerlich darff gebrauchen lassen. Alsz hab dem Herrn Gevattern ich solches, dofern dergleichen beschreibung an die hand solte genom̃en werden, vnderdienstlich nit verhalten wollen, bin hierneben der dienstlich. Hoffnung E. E. vnd Herr werden bey Ihr F. Gn. meiner vnd meiner gantzen Compagni im besten gedencken, damit solch Vocation an sambtliche welche vber 8 oder neun Person nicht sein, dirigirt vnd gerichtet würde, Verhoffentlich es würde Ihr F. G. mit einer guten so wohl Instrumentâl alsz Vocal Music versehen sein. Der Herr Gevatter wölle vnbeschwert beiligend schreiben vnd Caution durch den Herrn Secretarium Ihr F. G. meinet wegen in vnderthenigkeit offeriren lassen. Hiemit den Herrn Gev. sampt seiner vilgeliebten Hauszfrauen neben frl. grusz von mir und meiner hauszfrauen gott dem Allmechtigen befohlen.

Datum Darmbstatt den 27. April 1622.

Wen̄ mich der H. Gevatter vnbeschwert einer antwort wirdigen thethe, wolt ichs die Zeit meines Lebens zu beschulden in kein vergess stellen.

E. Ehrnv. Vnd Herrn vnd dienstl.
Johan̄ Andreas Herbst
Capellnmeister.«

Daß, wie B. Widmann[1]) annimmt, Herbst's Absicht seit seiner Übersiedlung nach Darmstadt beständig auf Frankfurt a. M. als den wünschenswerten Ort künftiger Tätigkeit gerichtet gewesen sei, läßt sich nicht ohne weiteres annehmen. Es ist nichts bekannt, was den Schluß zuließe, Herbst habe sich in Darmstadt nicht wohl gefühlt. Das muß sich freilich wohl geändert haben, als der Landgraf die Reduktion seiner Hofkapelle im Jahre 1622 beschloß, von der auch in dem Schreiben an Kalt die Rede ist. Damals mag er dem Gedanken näher getreten sein, sich in Frankfurt einen größeren Wirkungskreis zu suchen; angebahnt waren die Beziehungen freilich schon durch die dem Rate der Stadt zugeeigneten Kompositionen, von denen wir durch C. Valentin[2]) näheres wissen.

1) Vierteljahrschr. f. Musikwiss. VII. 464.
2) Geschichte der Musik in Frankfurt a. M. Frankfurt 1906. S. 124 ff.

Un recueil de Psaumes français du XVII[e] siècle.

Par
Henri Quittard.
(Paris.)

«Nous n'avons qu'un Lully, et il étoit Italien. L'Italie en est pleine ...» Quand il dogmatisait de la sorte, l'auteur du *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opera*, le très partial et très snob abbé Raguenet, faisait assurément grand tort à Lully. Mais il se montrait surtout vraiment mal instruit de l'art de notre pays. Certes, son temps témoignait, en ces matières, un grand mépris des études historiques. Que cela lui serve donc d'excuse. Et d'ailleurs, ne serait-il pas bien injuste de blâmer trop durement le médiocre critique de l'an 1702 puisque, deux siècles après lui, beaucoup de ses confrères ne sont ni plus avancés ni moins indifférents? Nous commençons tout juste à nous persuader, avec pièces à l'appui, que le XVII[e] siècle, avant le Florentin, a pratiqué la musique, qu'il a produit un nombre suffisant de maîtres lesquels ne furent pas tous sans talent et que les monuments qui subsistent de leur art ne sont pas tout à fait indignes de requérir l'attention de l'artiste ou de l'historien.

L'étude de cette période, convenons-en de bonne grâce, ne va pas sans difficultés. De considérables lacunes en déparent l'ensemble. De beaucoup de nos artistes, nous ne connaîtrons jamais, peut-être, que le nom tout seul et bien des œuvres perdues ne seront sans doute jamais retrouvées. La musique française aura cruellement souffert du privilège exorbitant concédé aux Ballard ... «C'est chose estrange, écrivait le 12 Janvier 1647 Mersenne à Constantin Huygens, qu'en un si grand Royaume nous n'ayons que ce seul imprimeur de Musique, et à peine y a-t-il une ville en Italie où il n'y en ait quelqu'un ... Elle sera, a ce que je voy, [la pauvre Musique] tousjours misérable en cest pays françois aussi bien qu'en la Turquie ...»

Les contemporains gémissaient déjà des lenteurs, des caprices et des exigences des Ballard de leur temps. Que n'aurions-nous pas à dire, aujourd'hui, des conséquences fâcheuses d'un si scandaleux monopole? Que d'ouvrages intéressants, ne contraignirent-ils point à demeurer manuscrits, par là voués à une destruction presque fatale! Combien d'autres, trop parcimonieusement tirés à petit nombre, ont presque aussitôt disparu ou ne subsistent qu'en un exemplaire unique, loin des regards des chercheurs!

Quel intérêt il y a à signaler aux curieux de l'histoire de la musique tel ou tel de ces livres oubliés qui ne se trouvent point en nos grandes bibliothèques, je pense qu'il est inutile, ici, de le dire. C'est pourquoi les lecteurs du *Bulletin* de l' I.M.G. me sauront gré sans doute de les entretenir brièvement d'un de ces recueils inconnus sortis des presses des Ballard et d'en faire passer sous leurs yeux quelques pages. L'œuvre, semble-t-il, en vaut la peine. Et sans être géniale assurément, elle témoigne chez son auteur de qualités assez remarquables, comme d'un mérite technique qui surpendra peut-être chez un compositeur français de son temps.

C'est à la bibliothèque municipale d'Amiens que j'eus l'occasion d'en prendre connaissance. Le volume, de petit format y figure sous le N° 3483

Il provient de la célèbre abbaye bénédictine de Corbie: *Mon^rij S. Petri Corbeien / con. S. Maurj*, atteste une note manuscrite ancienne, répétée en deux endroits différents[1]). En voici maintenant le titre au complet:

Cinquante / Pseaumes de David / mis en vers françois / par / Philippes Desportes / abbé de Thiron / et mis en musique à quatre & cinq parties / par le Sieur Signac . . . Premier Livre . . . Pierre Ballard, 1630.

Les quatre parties séparées de la Basse-Contre, de la Haute-Contre, du Dessus et de la Taille y sont artificiellement réunies, dans cet ordre. Malheureusement, la cinquième partie, sans doute parce qu'elle formait un fascicule beaucoup plus mince que les autres, n'a pas été conservée. Il s'ensuit que les Psaumes écrits à cinq voix (quinze sur cinquante) ne sauraient être tout à fait authentiquement restitués. Lacune fâcheuse, encore qu'il demeure assez facile d'y suppléer tant bien que mal.

L'auteur de la traduction des Psaumes, Philippe Desportes (1546—1606) est assez connu. Sa paraphrase, si elle n'est point précisément, comme on l'a dit, l'œuvre de la vieillesse repentante du secrétaire et du complaisant de Henri III, n'est pas du moins de ses ouvrages de début. La première édition est celle-là même que renferme le volume de la bibliothèque d'Amiens. Elle est de 1591. Une autre suivit immédiatement après, l'année suivante[2]).

Le succès de l'ouvrage semble avoir été très vif, surtout parmi les musiciens. En effet, depuis que la traduction de Marot était en quelque sorte devenue l'apanage des Réformés, les artistes catholiques allaient commencer à montrer quelques scrupules à s'en servir. Desportes vint donc fort à propos pour les tirer d'embarras, alors qu'ils se croyaient sentir en veine d'édification. Sa vogue fut longue. Et ces pièces graves et dévotes ne passèrent de mode que du jour où Godeau se fut appliqué à versifier à son tour le livre du Roi Prophète. Encore le galant évêque de Grasse n'a-t-il point hésité, en la préface de son recueil, à rendre hautement justice au talent de son predécesseur:

«Entre les autres, écrit-il, je respecte Monsieur des Portes, qui auroit fait sans doute un chef d'œuvre, si en son siècle la poësie eust eu des règles aussi sévéres et aussi raisonnables qu'elle a eu depuis pour la versification. Il a exprimé le sens du Psalmiste avec une fidélité très-exacte, et en quelques endroits, je souhaitterois qu'elle ne fust pas si scrupuleuse, car sans doute son ouvrage en eust été moins contraint et beaucoup plus agréable».

Qui est maintenant le musicien, ce Signac dont l'œuvre nous intéresse naturellement beaucoup plus que celle du docte poète, son collaborateur? Il faut bien convenir que nous n'en savons rien. Tout ce qu'on peut dire de lui, c'est qu'il a existé. Mais qui était-il? Où est-il né, où a-t-il vécu,

---

1) Sur la page de titre des parties de la Basse-Contre et de la Taille. Le volume se compose des quatre parties réunies (dans cet ordre): Basse-Contre, Haute-Contre, Dessus, Taille. Cet ensemble est relié avec l'*Imitation de Soixante Pseaumes de David en vers françois, par* Ph. des Portes, *abbé de Thiron . . . Rouen MDXCI.* Le nom d'un propriétaire «Franciscus de Bertin» se lit, écrit à la main, sur la page du titre.

2) Elle parut à Paris chez Mamert Patisson et ne comprenait aussi que 60 Psaumes. Le recueil, augmenté en 1595, fut encore réimprimé en 1598, et en 1604.

où est-il mort? Autant de questions qui, devant le silence de ses contemporains, demeurent pour le moment sans réponse.

La première mention du nom de Signac se lit dans un des recueils d'airs publiés par Ballard. Le huitième livre d'*Airs de différents Autheurs, mis en tablature de Luth par eux-mesmes*, paru en 1618, renferme en effet dix pièces de lui, à savoir: six chansons ou airs de cour et quatre psaumes de Desportes[1]. Il est à remarquer que les deux premiers psaumes, les psaumes IV et XCIV, se retrouvent identiques à quelques variantes près dans le livre d'Amiens. On en peut conclure que la compositions de certaines, tout au moins, des pièces qui le composent remontait, en 1630, à quelques années déjà.

Une brève mention du catalogue sommaire des livres rares de sa collection particulière que M. G. Becker, de Lancy, a joint à son petit ouvrage «*La Musique en Suisse* . . .» (1874) nous fait connaître un autre ouvrage de Signac: *Airs à quatre Parties, du Sieur Signac . . . Paris, P. Ballard* 1622. M. Becker n'en possédait que la partie de Dessus, en un petit-8⁰ de quarante feuillets. Il serait donc difficile de juger de l'œuvre ainsi mutilée. Au reste, la collection Becker ayant été dispersée, je ne saurais dire où se trouve maintenant ce recueil, à mentionner seulement pour mémoire.

Le livre de la bibliothèque d'Amiens demeure donc de beaucoup le plus valable témoignage que nous ayons du mérite de son auteur. Il ne renferme malheureusement que bien peu de chose, autant dire rien, sur sa personne. Toutefois la dédicace à un prince de la maison ducale de Lorraine permet assez légitimement de supposer que Signac a dû, quelque temps au moins, séjourner en ce pays.

Voici, quoi qu'il en soit, cette dédicace.

A / l'Altesse Serenissime / de Monseigneur / François second / Duc de Lorraine et de Bar

Monseigneur.

Le Prophète Royal vient se presenter à vostre Altesse Serenissime désireux de luy faire entendre les plus doux accords de sa Harpe Divine: C'est en reconnoissance de l'obligation qu'il vous a d'avoir fermé la bouche à l'impiété qui prophanoit l'intelligence de ses pensées dans quelques terres de vostre obéissance. Vous y avez restabli son oracle qui d'un celeste préssentiment a devancé les mistères de nostre foy. Ses Pseaumes en ont esté les dépositaires & les veritez de ses parolles ont esté confirmées par les effets de nostre salut. J'ay tasché d'accomoder les chants à leurs saintes passions pour exciter des mouvemens de piété dans les âmes devotes: La joye y trouvera des tressaillemens, la tristesse des consolations présentes, la pœnitence des larmes & des gemissemens. Mon travail ne s'estant proposé d'autre but que la gloire de Dieu, je me suis persuadé que vostre Altesse le recevroit d'un œil favorable, dont la douceur

---

1) Voici le début de chacun de ces six airs: «1⁰ *Vous qui de chaisnes et de fers* . . . 2⁰ *En vain Amour comme vainqueur* . . . 3⁰ *Philis mourant pour Isabelle* . . . 4⁰ *Si d'une voix angélique Je me pique* . . . 5⁰ *Marie me fait soupirer* . , . 6⁰ *Souvenir importun de ma gloire passée* . . . Ces chansons occupent les feuillets 27 à 32.

Les psaumes sont rejetés à la fin (f^os 56 à 59). Ce sont: le ps. IV: *Je m' escriois et tu m'as exaucé* . . . Le ps. XCIV: *Venès et nous esjouissons* . . . Le ps. LIV: *O Dieu ne rejette ma plainte* . . . Et le ps. CVII: *Mon cœur est prest Seigneur.*

Quatre autres psaumes de Desportes, dont trois mis en musique par Coffin et un par Vincent complètent le recueil (Bibl. Nat. Vm⁷ Rés. 567).

& la clémence reluisent toujours sur les actions de Vertu. C'est d'elle que j'espère cette grâce, & où elle m' en jugeroit incapable, ce grand Roy qui a chanté si doucement les louanges du Tout-puissant vous la demande en faveur de celuy qui sera toute sa vie

Monseigneur

De vostre Altesse serenissime

Très humble, très fidelle & très obéissant serviteur

Signac.

Troisième fils de Claude de France et du duc Charles III de Lorraine, François II, plus longtemps connu sous le nom de comte de Vaudémont, n'a fait que passer sur le trône ducal. Son frère aîné, Henri II, avait succédé en 1608 à Charles III. Ce prince qui ne laissait point d'enfants mâles voulut déroger à la coutume de Lorraine et assurer sa succession à sa fille Nicole, mariée au prince Charles, son cousin, fils aîné du comte de Vaudémont. Après la mort du duc Henri, le 31 juillet 1624, le double gouvernement du duc Charles et de la duchesse Nicole n'alla point sans difficultés. Finalement, une assemblée des Etats, tenue à Nancy, reconnut comme duc, en 1625, le comte de Vaudémont, qui n'avait cessé de protester contre le testament de son frère. Le 26 novembre de la même année, le comte de Vaudémont, devenu François II, se démettait en faveur de son fils Charles IV, lequel s'était prêté de bonne grâce à une comédie politique qui n'avait eu d'autre but que d'affermir sa situation. Après son abdication, François de Vaudémont, tout en conservant dans les actes publics, le titre de duc de Lorraine et de Bar, vécut à l'écart des affaires. Il mourut le 14 octobre 1632, au retour d'un voyage aux eaux de Plombières.

Il est très vraisemblable que Signac a dû, quelque temps du moins, appartenir à la maison de ce prince. Sans doute son nom ne se trouve pas parmi ceux que M. A. Jacquot a réuni dans son ouvrage sur *La Musique en Lorraine.* Cette absence peut se comprendre puisque Signac, en ce cas, n'aurait pas précisement fait partie des artistes officiellement pourvus d'une charge en la maison ducale. Et d'ailleurs quelque abondantes qu'elles soient, les listes de M. A. Jacquot ne sauraient prétendre être complètes.

D'autre part, il semble certain que Signac a dû se trouver à Paris, au moins vers le temps où Ballard insérait dans son recueil de 1618 ses airs et ses psaumes à côté des œuvres de compositeurs alors réputés. Son séjour en Lorraine serait donc postérieur à cette date. Et cela s'accorderait assez bien avec l'allusion très claire faite, en la dédicace de son livre, aux persécutions dont les protestants avaient eu à souffrir dans les états du duc Henri II. Les querelles religieuses des premières années du règne de Louis XIII avaient eu, en effet. leur écho en Lorraine. Le culte réformé y avait été proscrit, les fidèles de la nouvelle Eglise exclus des fonctions publiques. En 1622, le duc avait fait fermer leurs établissements d'instruction pour la jeunesse, le collège de Metz notamment, dont la renommée était grande. Ces mesures violentes se poursuivirent pendant les quelques mois du gouvernement de François II, zélé catholique lui-même et ancien général en chef de la Ligue, dans les premiers temps de la guerre de Trente ans, et aussi sous le règne de Charles IV, son fils. Il est donc fort naturel que Signac ait cru devoir faire honneur au prince son protecteur de mesures qu'il avait approuvées certainement, sinon directement inspirées.

Mais c'est assez de conjectures. A défaut de documents ou de témoig-
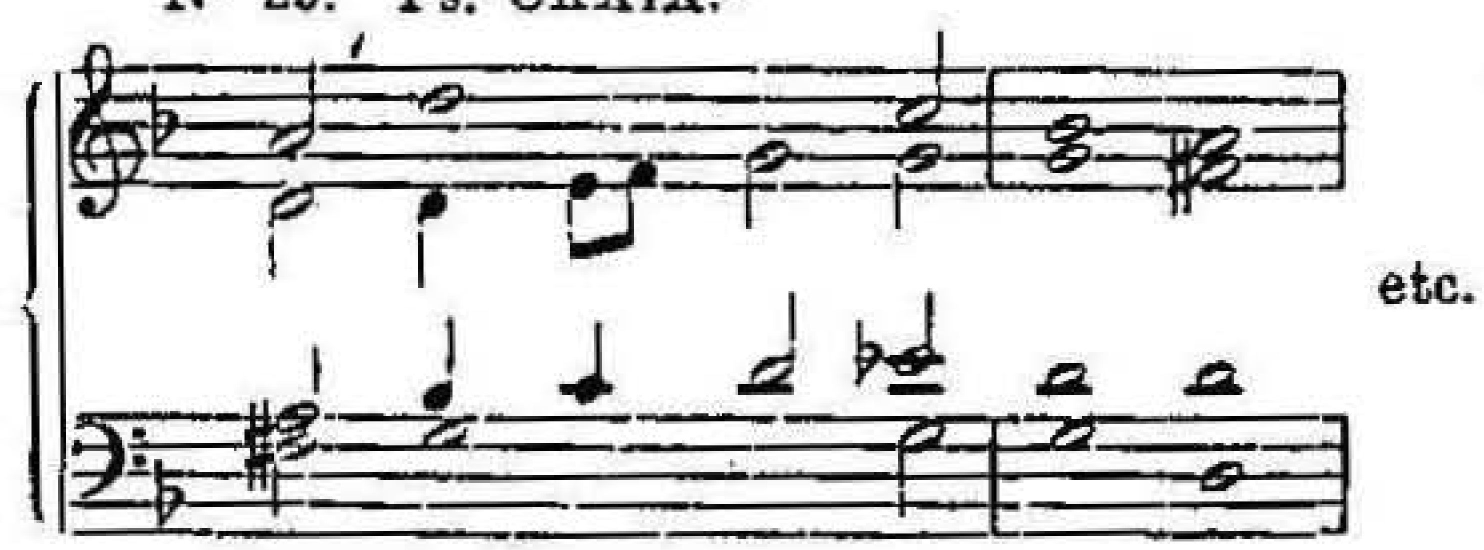
nages valables, résignons-nous à ignorer les circonstances, insignifiantes peut-être et sans doute médiocres, de la vie de notre musicien. Et venons-en à son œuvre.

Il suffira de parcourir le recueil de ces psaumes pour être frappé tout d'abord par un caractère singulier. Cette musique ne paraît point de son temps. Si l'on n'en connaissait l'auteur et la date de publication, il n'est, je pense, personne qui croirait lire une composition du premier quart du XVII[e] siècle. On l'estimerait beaucoup moins ancienne. Et tel ou tel de ces morceaux, le premier par exemple (ps. I), le 25[e] (ps. CXVIII), le 26[e] (ps. CXXXI), d'autres encore, évoquent immédiatement le souvenir de quelque choral, traité, dans le goût du XVIII[e] siècle, par un allemand contemporain de J. S. Bach. (Supplément, N[os] 1, 4, 5.)

Assurément ce ne serait là qu'une première impression et qui ne résisterait point à l'analyse. Ces pièces n'ont pas exactement la forme du choral et les ressources techniques qu'elles mettent en œuvre n'ont rien précisément qui devance leur époque. Si elles sont écrites dans le style résolument harmonique qui resta celui des chorals, mais qui est aussi celui des airs de cour ou de ville du XVII[e] siècle et de tant de chansons profanes du XVI[e], leur harmonie ne diffère point, pour le fond, de celle que l'on pratiquait alors couramment. Signac n'est pas du tout un inventeur d'accords inconnus jusqu'à lui. A ce point de vue, il n'a rien innové.

Au contraire, à l'étudier de près, notre musicien se révèlerait plutôt, par certains côtés, comme un amateur d'archaïsme. Par exemple, il semble affectionner l'emploi de la quinte sans tierce: soit qu'il se serve de cette consonnance un peu nue au lieu d'un accord parfait pour conclure ou sur une pause intermédiaire, soit qu'il en fasse usage comme attaque au début d'une pièce. Il lui arrive même quelque fois, sur une note un peu prolongée, de quitter artificiellement un accord complet pour poursuivre, par la seule quinte, la suite de son discours:
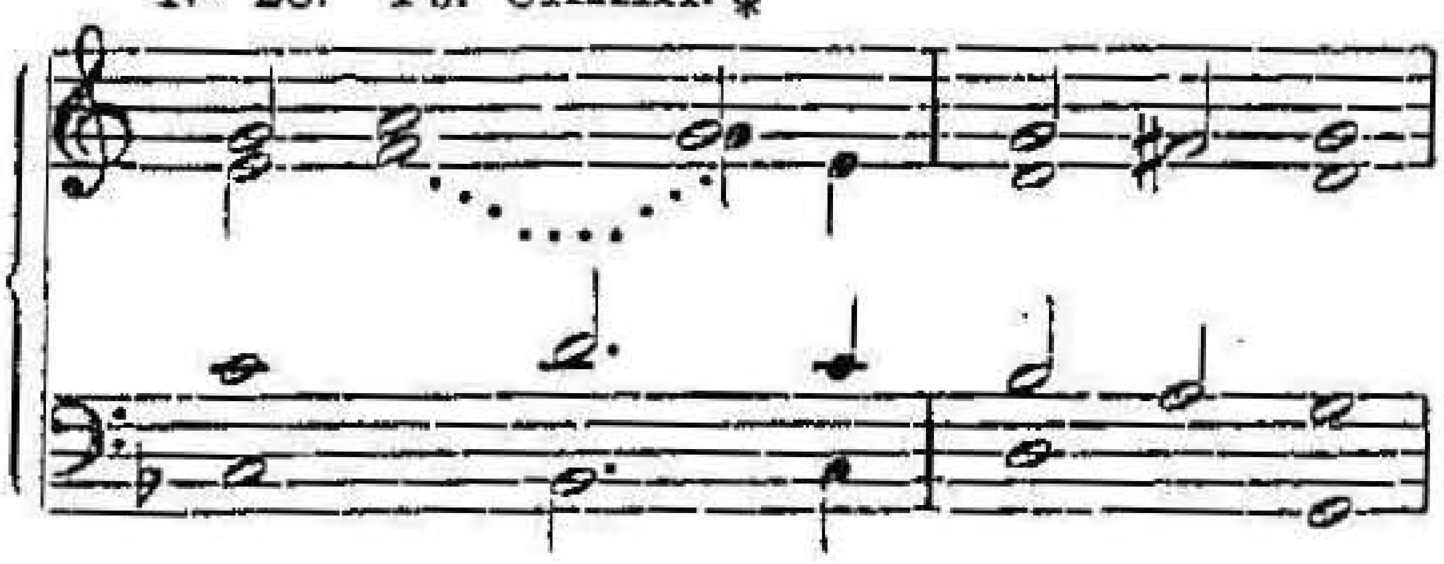
N° 29. Ps. CXXIX.*



Il regarde plutôt encore vers le passé que vers l'avenir dans l'usage fort reservé, même pour son temps, qu'il fait des dissonances, surtout de celles de septième. Bien entendu, il ne les pratique autrement que préparées, mais encore se borne-t-il à peu près au retard sur la sixte en position de cadence. Le style de Du Caurroy ou de Bournonville est, là-dessus, singulièrement plus riche et plus hardi. Autre particularité: Signac évite toujours de faire entendre, en note de passage, une septième sur la dominante du ton dans une cadence parfaite. Il passe toujours, en pareil cas, de l'octave de la basse directement à la tierce, quelqu'habitude qu'il ait d'ordinaire de diviser les intervalles un peu étendus par des séries diatoniques. Le parti-pris est ici visible. Eut-il connu les inventions dont on fait honneur à Monteverde
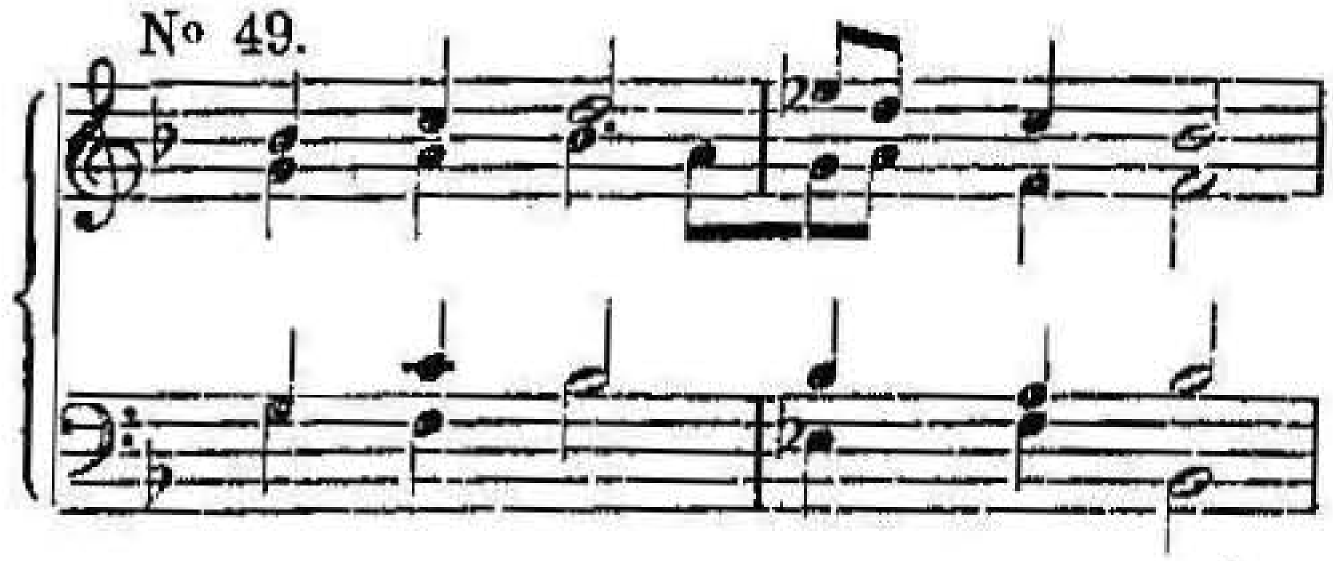
(ce qui est peu probable), il eut sans doute été bien loin d'en goûter la saveur. Et son souci de rejeter tout ce qui évoque, pour une oreille moderne, la septième de dominante ou ses renversements, l'entraîne à d'étranges compromis, dont voici un exemple assez significatif pour se passer de commentaires.

Nº 26. Ps. CXXXI. *



Archaïsmes, aussi, certains artifices un peu naïfs pour éviter, dans les passages, deux consonnances parfaites. Voyez par exemple de quelle sorte, le musicien s'est ingénié ici à empêcher le dessus et la haute-contre de faire entendre deux quintes consécutives:

Nº 49.
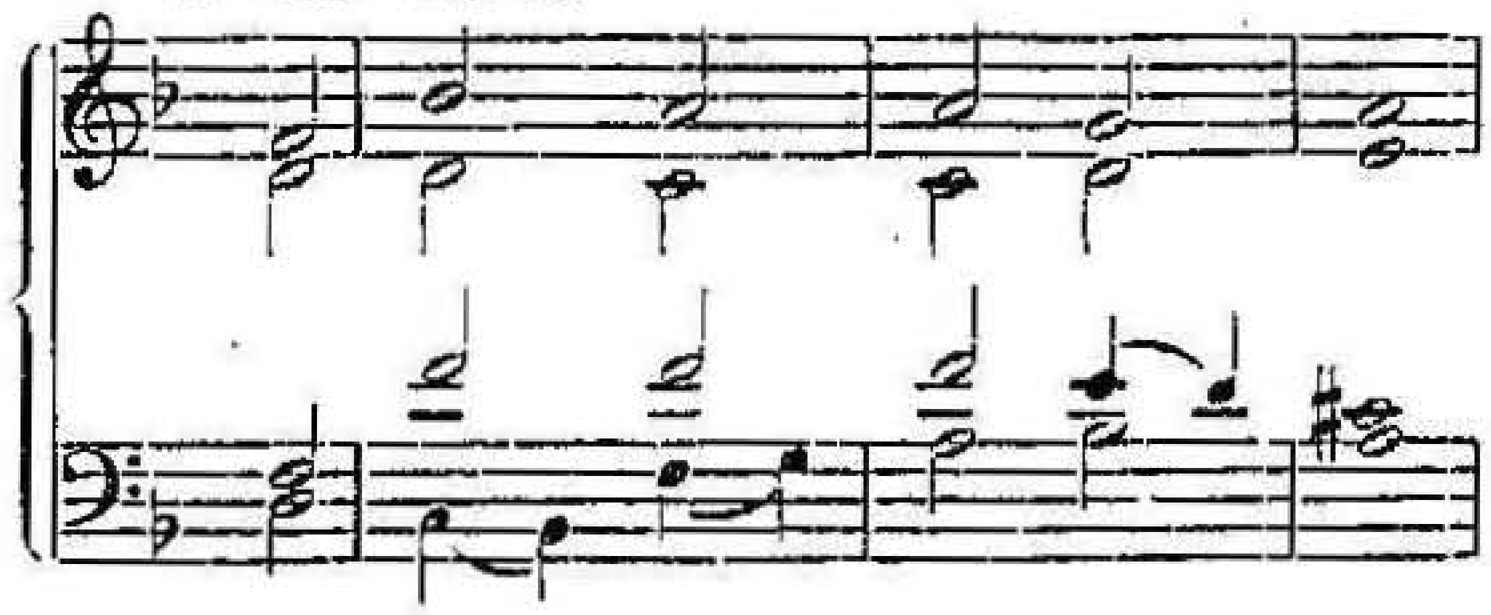


Les compositeurs de la première moitié du XVII^e siècle, surtout les compositeurs d'airs, ne montraient pas tant de scrupules en général. Ils n'avaient pas tort, avouons-le. Car Signac évite ainsi fort gauchement un inconvénient minime.

Ces quelques particularités mises à part, le matériel harmonique de notre auteur reste tout à fait celui de son temps. Il faut attendre la fin du siècle pour le voir s'enrichir de quelques nouvelles combinaisons de sons. Car Lully, en cette matière, n'a guère innové non plus. Au contraire, puisqu'il s'interdit presque absolument, surtout en cadence, les accords de quarte que les maîtres de la génération précédente, Bournonville tout particulièrement, prodiguaient avec une liberté extrême. Signac, sur ce point, est bien avec ces anciens.

Si donc la musique de ces Psaumes semble parfois nous reporter, près de cent années franchies, en plein XVIII^e siècle, il faut surtout, pour s'expliquer cette illusion, considérer avec quelle aisance singulière et quelle précise élégance, le musicien a su disposer l'architecture de ses accords. Son style demeure strictement harmonique: à peine en trois ou quatre pièces la superposition rigoureuse du texte aux différentes parties est-elle contrariée tant soit peu par le retard de quelques entrées, sans que s'esquisse d'ailleurs aucun essai d'imitation. Mais, avec une souplesse admirable, cette exacte harmonie se fleurit de groupes de notes de passage par quoi s'amollit, en un diatonisme ingénieux, la raideur des grandes intervalles. Ces petites figures, dont s'animent toutes les voix tour à tour, détermineront souvent des appogiatures, expressives parfois, parce qu'elles soulignent un mot essentiel, ou
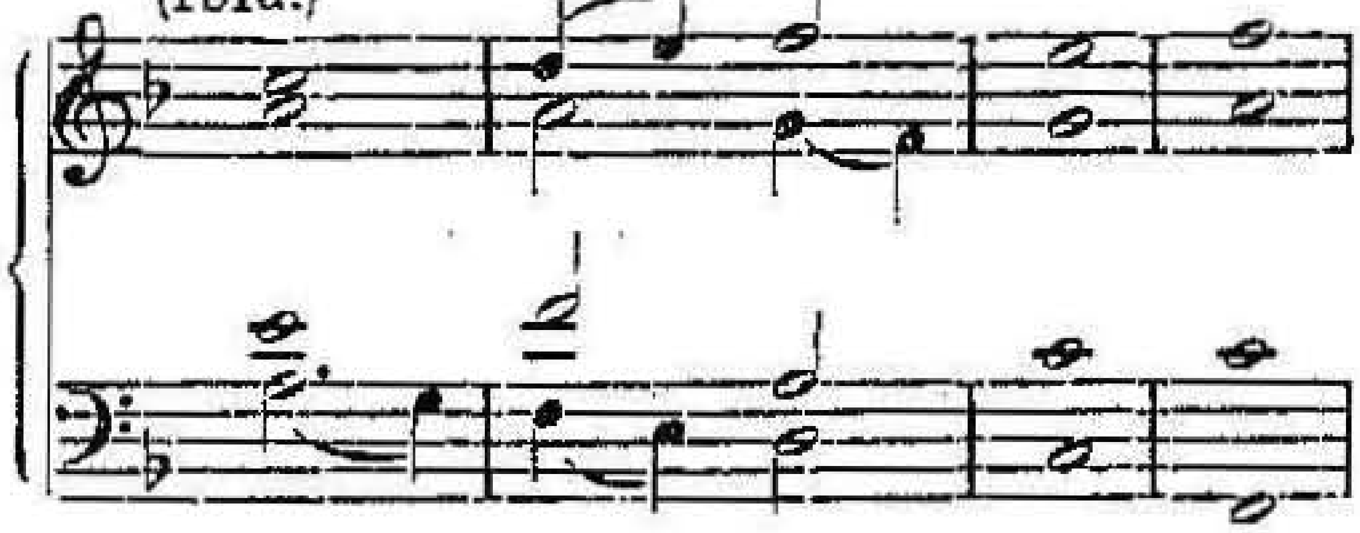
relevant d'un piquant agrément la simplicité de la trame harmonique. Qu'elles se fassent entendre à la basse:

N° 17. Ps. L.
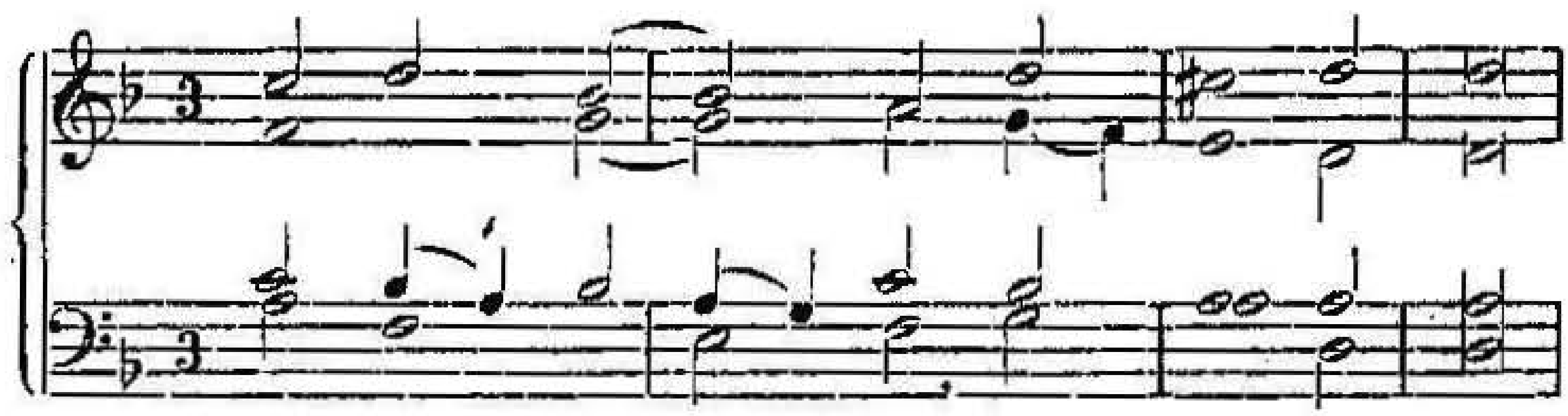


ou dans toute autre partie de l'ensemble:

(Ibid.)



l'effet n'est pas sensiblement différent. Si ces appogiatures, fortuitement, se combinent avec des harmonies un peu plus recherchées qu'a l'ordinaire, il ne manquera pas de couleur. Voyez par exemple la conclusion du Ps. LXXI, N° 47:



Assurément, ce sont là des artifices très simples et qui valent plus par le goût avec quoi le musicien a su en faire usage que par la docte ingéniosité qu'ils révèlent. Tels qu'ils sont pourtant, ils suffisent à faire de chaque voix de l'ensemble un élément distinct, dont on peut discerner la marche et qui ne se perd point ordinairement dans la masse sonore. En particulier, le dessin de la basse prend par là une signification particulière. Il s'affine et affirme partout sa personnalité. Au lieu de procéder de consonance en consonance, marquant durement l'une après l'autre les étapes tonales de la mélodie, la voix grave ondulera sous les autres, presque toujours par mouvement contraire, avec une majestueuse ampleur. Son rôle de fondamentale des accords s'est ainsi enrichi d'une beauté nouvelle. Ces longues gammes ascendantes ou descendantes, ces passages mouvementés, coupés de fermes tenues sur les cadences, prennent un intérêt mélodique réel. Secondaire sans doute, laissant toujours dominer le thème qui, là comme en toute musique d'air, doit délibérément prévaloir. Suffisant cependant pour que l'harmonie

accompagnante perde le caractère abstrait qu'elle conserve en tant d'œuvres de ce temps, où sa simplicité consonante échoue fatalement dans la monotonie des formules.

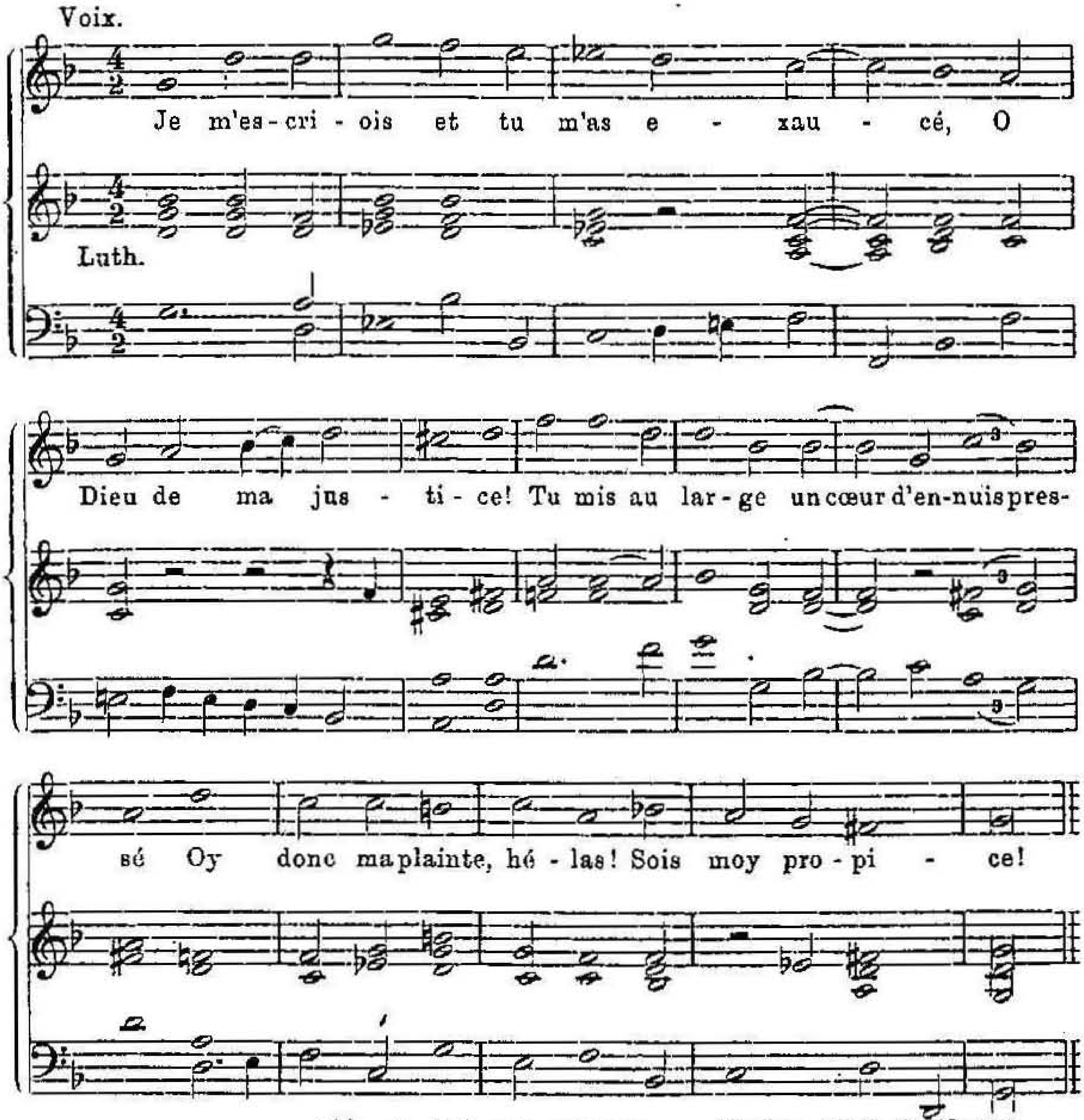
Pour animer et diversifier l'écriture de leurs chorals, où le contrepoint complexe dont ils usaient ailleurs ne pouvait trouver place, les contemporains de Bach, encore que fussent à leur disposition des séries d'accords autrement variés et significatifs, ne pouvaient habituellement se servir d'un autre procédé que celui-là. Cela suffit pour que l'œuvre de Signac garde avec les leurs un air de parenté, sur quoi d'ailleurs il ne conviendrait point d'insister outre mesure. Mais l'usage constant fait par notre compositeur d'une manière d'écrire qui n'est pas tout à fait celle qui se pratiquait autour de lui et pas du tout celle du choral luthérien vers ce temps-là, lui crée une originalité certaine. Il est très remarquable qu'il n'en apparaisse rien dans les airs avec accompagnement de luth, que l'on serait naturellement tenté de comparer à ses psaumes de 1630. Ces airs ne sont pas sans mérite. La mélodie du moins, fermement tracée, si elle n'a pas la grâce et la souplesse de celle de Guesdron, ni la largeur et la noblesse soutenue par quoi valent les belles pièces de Boesset, se révèle en général assez expressive et colorée [1]). Ces airs ont-ils été conçus sous la forme monodique accompagnée? Ne sont-ils au contraire que la réduction postérieure d'une harmonie à quatre ou cinq parties vocales? Il est impossible, bien entendu, de le savoir. Ce qu'il faut dire, néanmoins, c'est que la partie de luth y a partout le caractère le plus impersonnel, le moins indépendant qui se puisse voir. Si cette tablature représente la transcription d'un ensemble de parties réelles, on doit convenir qu'il n'en reste plus grand chose. Ce qui subsiste, ce sont des accords, et aussi abstraits que ceux qu'on pourrait bâtir sur une simple basse continue. Ils s'y suivent assez gauchement, sans viser à marquer l'enchaînement des voix diverses qui les composent. L'accompagnement des chansons de Guesdron, pour ne citer que ce seul maître, est écrit avec bien plus d'élégance. Il laisse presque toujours transparaître assez clairement le mouvement des parties, que Signac ne sait pas mettre en évidence. Peut-être cette imperfection tient-elle tout simplement à la médiocrité de son talent de luthiste. En fait, autant qu'on en puisse juger, ses tablatures paraissent partout assez maladroitement écrites pour l'instrument [2]).

Quoiqu'il en soit, puisque le recueil de 1618 contient deux des psaumes à quatre voix de 1630, il ne sera pas inutile d'en citer un qu'on puisse comparer avec la version vocale. Voici le psaume IV: »*Je m'escriois et tu m'as exaucé*«, avec son accompagnement de luth. Le mettre à coté de la réalisation de 1630 (Supplément: N° 2), ce sera faire immédiatement ressortir la différence que je veux dire.

---

1) Voir, dans le supplément de musique l'air cité »*Vous qui de chaisnes et de fers*«.

2) Rappelons que dans le 8e recueil de Ballard où se trouvent les airs de Signac, les accompagnements sont mis en tablature par les auteurs eux-mêmes. Ceci n'est pas constant. Ailleurs, l'éditeur a confié le soin de ces transcriptions à un seul artiste, Bataille par exemple, qui avait sans doute pour ce travail une compétence reconnue.
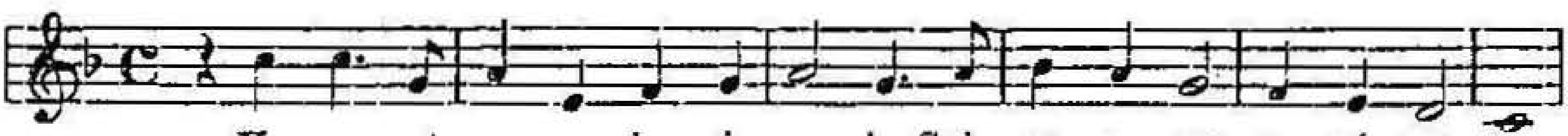


(*Airs de differents autheurs . . . 8e livre, 1618*, f° 56 v°)[1]).

Bien qu'il paraisse impossible de noter aucune ressemblance, même lointaine, entre les mélodies des psaumes de Signac et celles des chants en usage de son temps parmi les réformés, il est cependant certain que les uns comme les autres présentent un certain air de famille. Cela s'explique-t-il suffisamment par le fait que ces chants, comme les chorals protestants, sont écrits dans un but d'édification et non point simplement pour le plaisir des ama-

1) Il n'est pas sans intérêt de remarquer que cette version de 1618 s'écarte de celle que nous lisons au recueil de 1630. La mélodie diffère pour la valeur des notes et les accents principaux, en plusieurs endroits, ne concordent pas. L'harmonie n'est pas non plus tout à fait la-même. La version de 1630 représente donc une forme corrigée.

Le second psaume du livre d'Airs «*Venès et nous esjouissons*» n'a pas au contraire été modifié plus tard, si ce n'est par l'écriture des valeurs qui y sont respectivement diminuées de moitié.
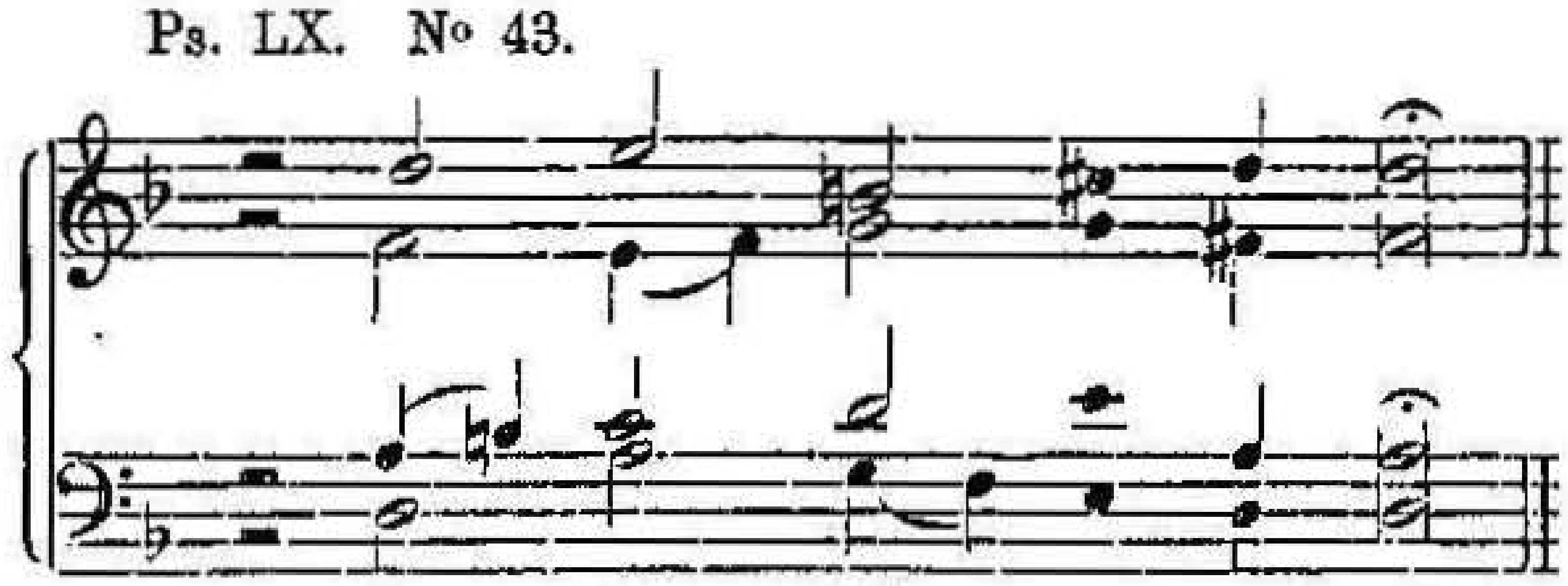
teurs de musique? Sans doute, dans les deux cas, ces fins pieuses et graves commandaient une certaine sévérité, un renoncement décidé aux grâces un peu molles, aux raffinements dont les airs profanes aimaient à s'embellir. Cependant les chants spirituels des Français d'alors n'ont pas ordinairement ce caractère d'austérité un peu raide. Je ne parle pas de ceux de Du Mont, tels qu'on les trouve à la fin de son volume de *Meslanges* de 1657 et de son recueil d'*Airs à quatre parties* de 1663. Ceux-là sont écrits dans le style figuré ordinaire à ce musicien: les imitations de partie à partie, les répétitions fréquentes de fragments de texte, le mélange des paroles au cours du contrepoint, tout cela contribue à leur donner un autre aspect. Mais les mélodies de Jacques de Gouy par exemple (*Airs à quatre parties* . . . 1650), bien qu'accompagnées dans le style des airs en contrepoint simple note contre note, ne suggèreront jamais l'idée que nous nous faisons d'un thème de choral. Les thèmes de Signac au contraire (sans plus parler de sa facture) en évoquent assez bien l'image. Cela est très marqué dans les psaumes de jubilation. Voyez dans le supplément les N[os] 4 et 6, où même le N° 7 malgré son mouvement ternaire. Ou encore celui-ci (N° 21, Ps. XCIII):





J'imagine que cette ressemblance tient d'abord au rythme, très simple et très ferme, de ces mélodies. Toutes, sauf une, sont écrites uniformément en mesure binaire, avec, rarement, une terminaison à trois temps, assez courte. De temps en temps, la solidité un peu compacte de ce rythme s'assouplit par l'intercalation d'un groupe ternaire de la valeur d'une demi-mesure, ici signifié suivant un procédé alors à peu près en désuétude, par la notation noire opposée à la blanche habituelle. Ceci habituellement en conclusion d'une période. Par exemple:

Ps. LX. N° 43.



Le temps premier, que représente presque toujours la blanche (ainsi que le marque l'indication ₵ presque générale)[1]), y est très peu divisé. En de-

1) C'est à peine si deux ou trois pièces portent comme indication le signe C. Dans celles-ci, la noire est naturellement l'unité de temps.

hors de quelques petites figures d'ornement, cette blanche se dédouble en noires ou se double en rondes. Et c'est à peu près tout. La division secondaire que noteraient les notes pointées, d'un usage si courant dans toute musique, de ce temps comme d'aujourd'hui, n'y figure qu'exceptionnellement [1]).

Enfin, bien que la coupe de ces mélodies ne soit pas tout à fait celle des chorals, le fait que Signac est fort enclin à marquer nettement, par une cadence ou au moins une note longue et prolongée, la fin de chacun des vers de son texte contribue à diviser ces phrases en un certain nombre de périodes bien distinctes, s'isolant facilement. La mélodie propre au choral ne procédant pas autrement, ce parti-pris évident tend à accentuer la ressemblance.

Malgré ce que leur allure garde de compassé et de constamment solennel, ces psaumes sont bien loin d'être indifférents au sens de leur texte. Expressifs, ils le sont assurément et, dans le détail, beaucoup plus que la plupart des chorals réformés qui n'étaient autre chose, on le sait, que l'adaptation à de pieuses paroles, de mélodies connues en leur temps et ordinairement fort profanes. L'effort des harmonisateurs, leur goût et leur adresse ont bien réussi à grandement atténuer un désaccord à quoi nous sommes maintenant insensibles. Mais il n'en reste pas moins que ces chorals doivent se contenter d'une teinte très générale (d'ailleurs suffisante) de religiosité grave et majestueuse et qu'ils étaient condamnés à demeurer étrangers aux recherches minutieuses d'expression verbale, où se plaisaient surtout les anciens maîtres.

Les chants que Signac imaginait pouvaient traduire plus fidèlement la signification des paroles. Il le savait et s'y est employé avec une heureuse conscience. «J'ay tasché d'accomoder les chants à leurs saintes passions, écrit-il en sa dédicace; . . . La joye y trouvera des tressaillemens, la tristesse des consolations présentes, la pœnitence des larmes et des gémissemens . . .» Il n'est pas malaisé de discerner, dans sa musique, quel ordre de sentiments il a prétendu exprimer et l'on devra convenir qu'il l'a fait le plus souvent avec force et justesse.

Ce souci de fidélité à l'idée dominante du texte, le plus indispensable sans doute et le seul que nous apprécions véritablement encore, n'a pas empêché le musicien de se montrer, en mainte occasion, plus minutieux et plus précis. Fidèle à la tradition ancienne dont s'affranchissaient tous les jours les compositeurs d'airs qui l'entouraient, Signac, en ses Psaumes du moins, ne s'abstient pas de modeler ses chants sur les mots, qu'il traduit volontiers par une image sonore correspondante.
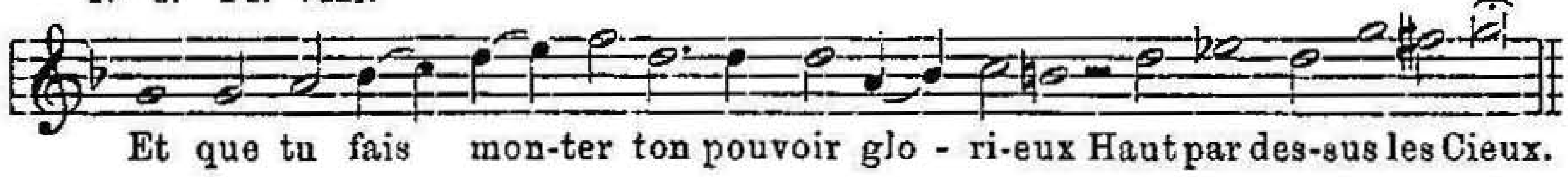
«Quand un musicien veut composer quelque chose sur un texte, il doit non seulement en comprendre toute la pensée, mais saisir en particulier le sens et la force de chaque mot.» Cet aphorisme de Johann Caspar Printz que j'emprunte au livre de M. Pirro, *L'Esthétique de J. S. Bach*, Signac en eut volontiers confessé l'excellence. Son modeste recueil se prêterait aussi à la savante analyse par quoi M. Pirro a su renouveler en quelque sorte la connaissance que beaucoup croyaient avoir de la pensée intime et des in-

1) Dans les transcriptions faits pou rle supplément, j'ai remplacé le signe ₵ par l'indication $\frac{4}{4}$, comme se rapportant mieux à la mesure à quatre temps qui est celle de ces psaumes. Cette précision était inutile dans le texte original, où les barres de mesure ne figurent point.

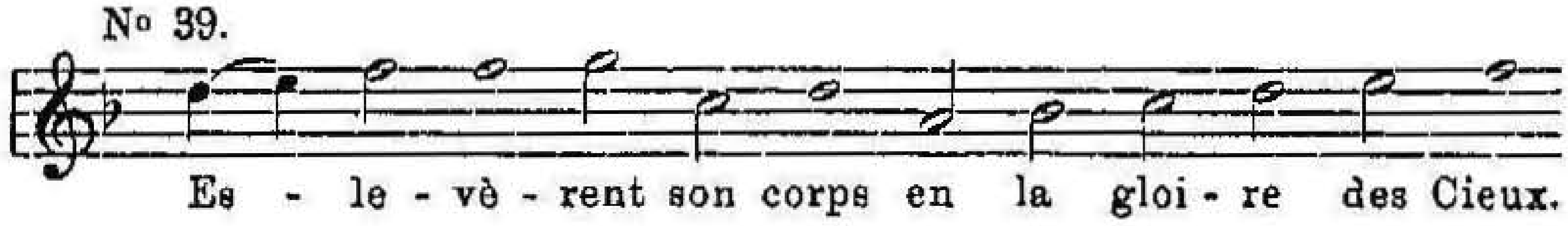
tentions du grand Cantor. Est-il bien nécessaire de refaire ici, pour les Psaumes, une enquête aussi minutieuse, pour des résultats forcément moins décisifs et moins complets? Je ne le pense pas. Et je m'assure qu'il suffira d'avoir signalé la persistance de ces antiques traditions chez un français de 1625, tout au plus de mettre en évidence, par quelques citations, la manière dont il entendait cette rhétorique.

Le plus simple des procédés qu'elle enseigne, le plus usité aussi, c'est celui qui consiste à interpréter, par la direction ascendante ou descendante d'une mélodie, les mots qui se rapportent à des idées d'élévation ou d'abaissement, de hauteur ou de profondeur, dans le sens propre ou figuré qu'ils peuvent signifier tour à tour. Signac ne marque guère de le faire.

N° 6. Ps. VIII.
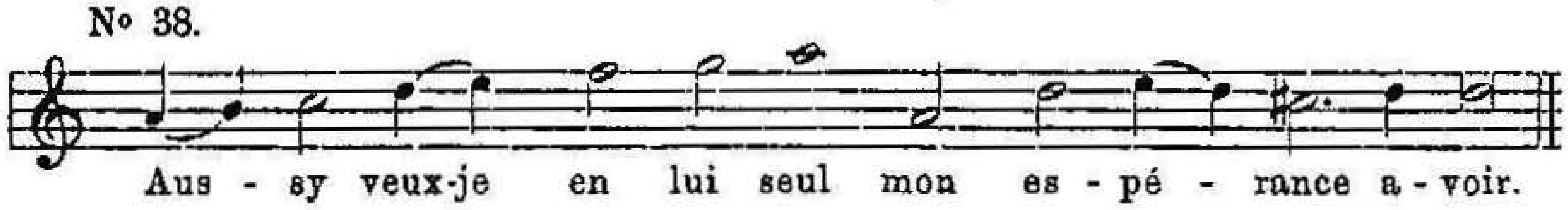


N° 39.
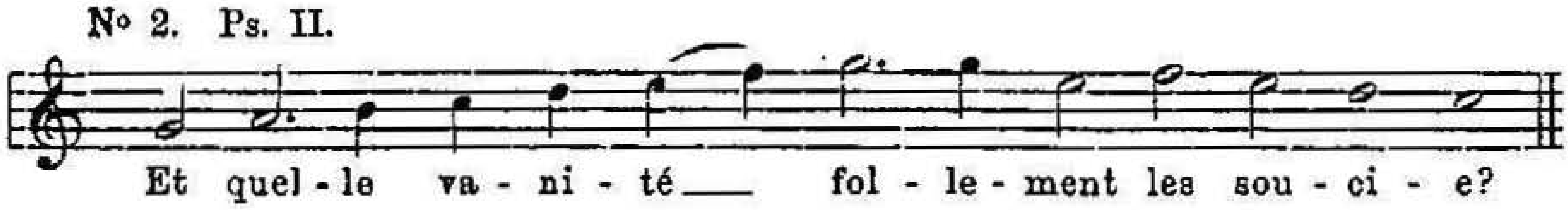


Il emploiera la même figure par métaphore. Pour exprimer la force d'une affirmation de confiance au Seigneur, par exemple:

N° 38.



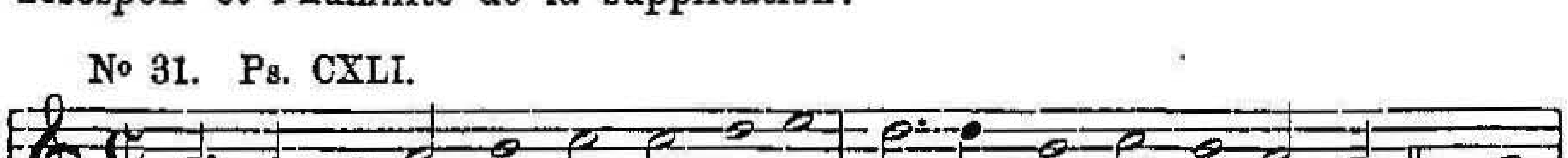
Pour traduire l'exaltation de la criminelle folie des gentils, qui s'élèvent contre l'Eternel:

N° 2. Ps. II.
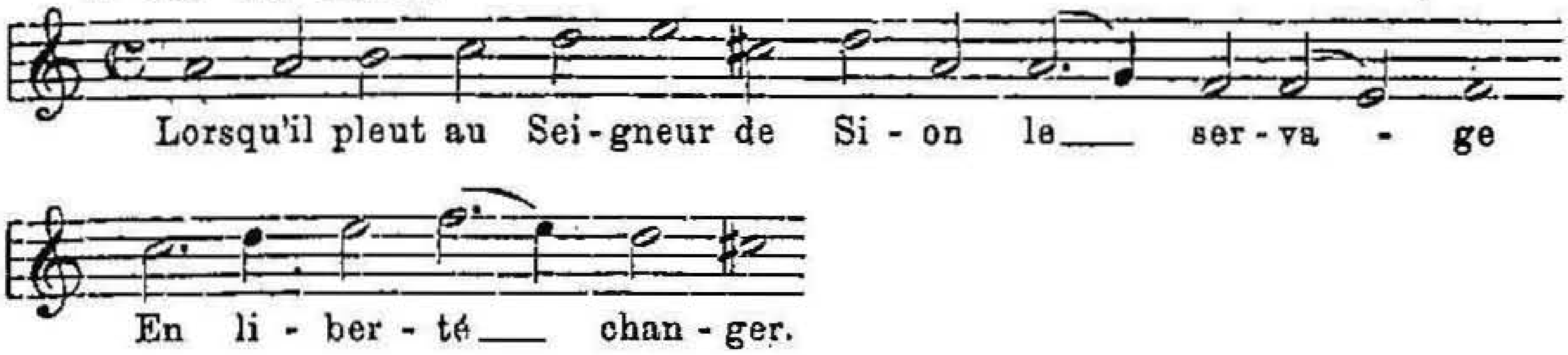


Ou le cri du pécheur qui va monter jusqu'au Seigneur (Ps. IV, N° 2 du supplément «*Je m'escriois*»). Ou encore ailleurs, avec une opposition de mouvement marquée pour rendre les mots «*Je crie*» et «*Je prie*», la véhémence du désespoir et l'humilité de la supplication:

N° 31. Ps. CXLI.
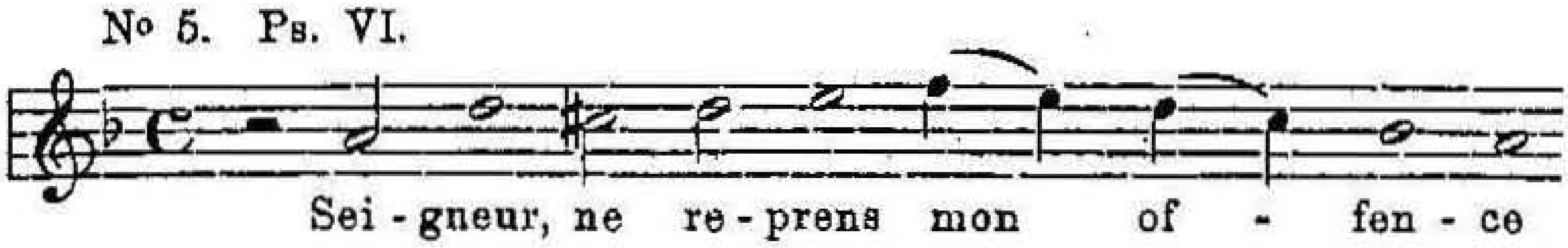


Le même contraste, en sens contraire, dépeindra les humiliations de l'esclavage de la Ville Sainte et les joies triomphantes de son affranchissement:

Nº 28. Ps. CXXV.

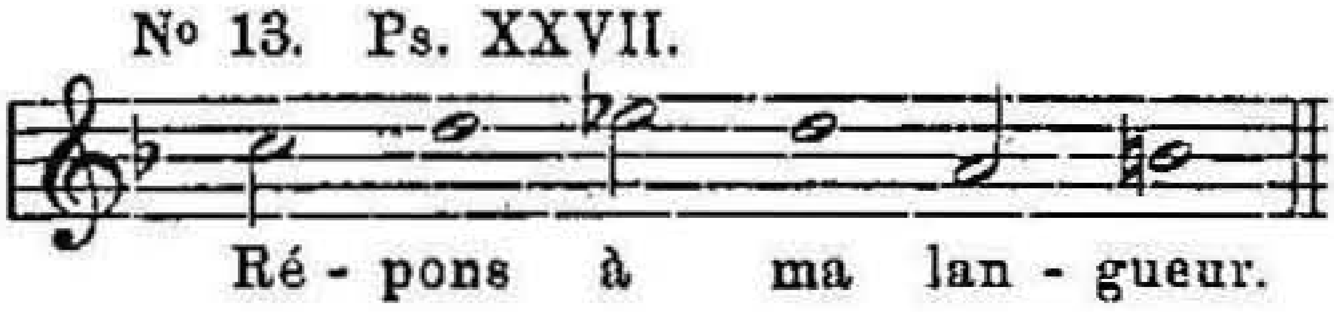


La direction descendante de la phrase, d'ailleurs, semble plus volontiers destinée à rendre sensible toute allusion à ses idées de tristesse, de misère, de crainte, de langueur, de mort. Voici quelques citations caractéristiques:

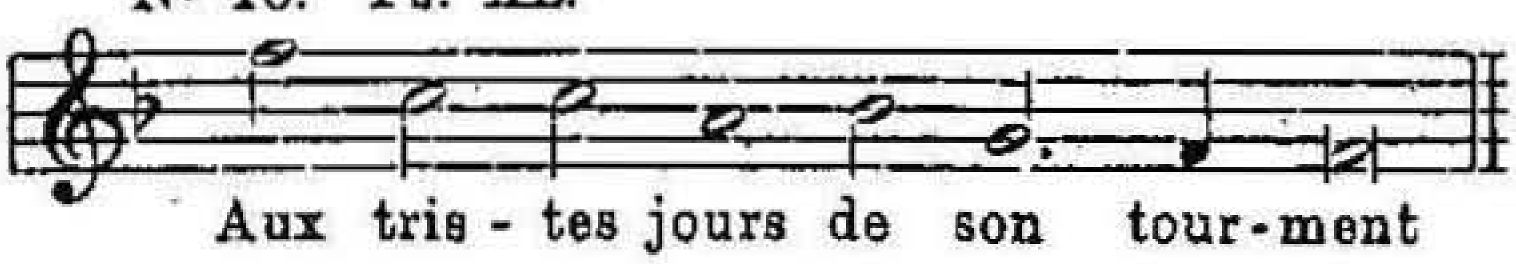
Nº 5. Ps. VI.



Nº 13. Ps. XXVII.



Nº 16. Ps. XL.
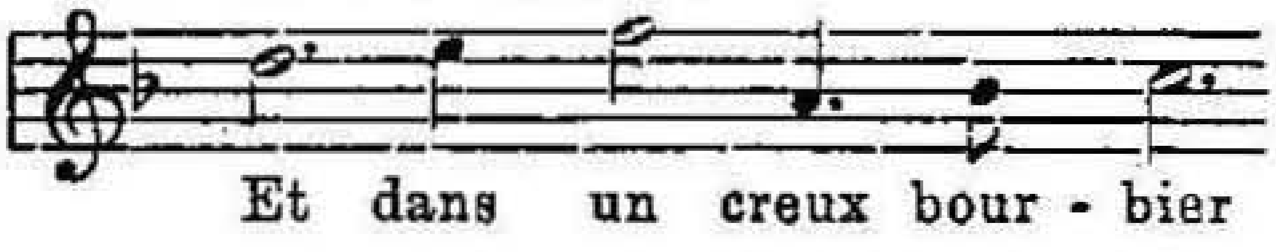


Nr. 39.

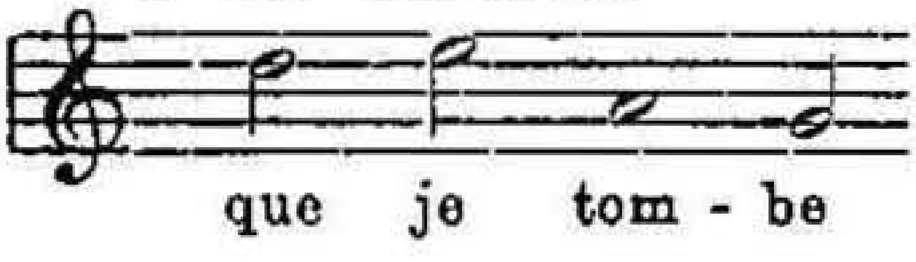


Un simple intervalle descendant, d'une étendue notable, suffira quelquefois à souligner l'image évoquée par un mot.

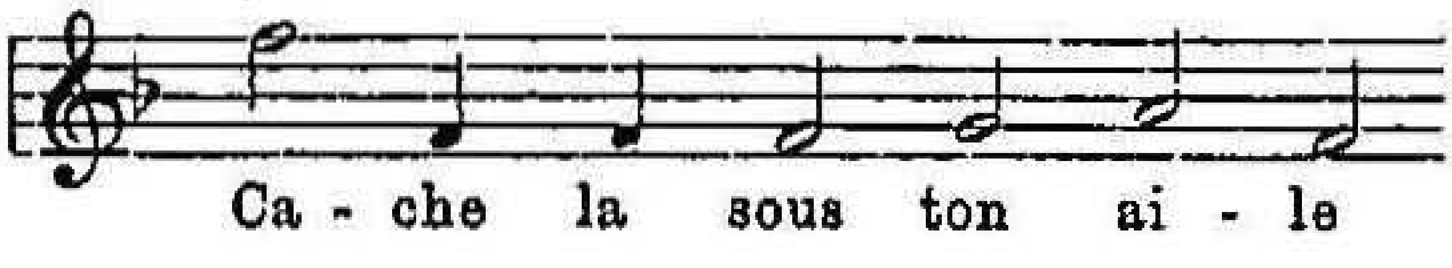
Nº 40. Ps. XLVIII.



Nº 14. Ps. XXX.
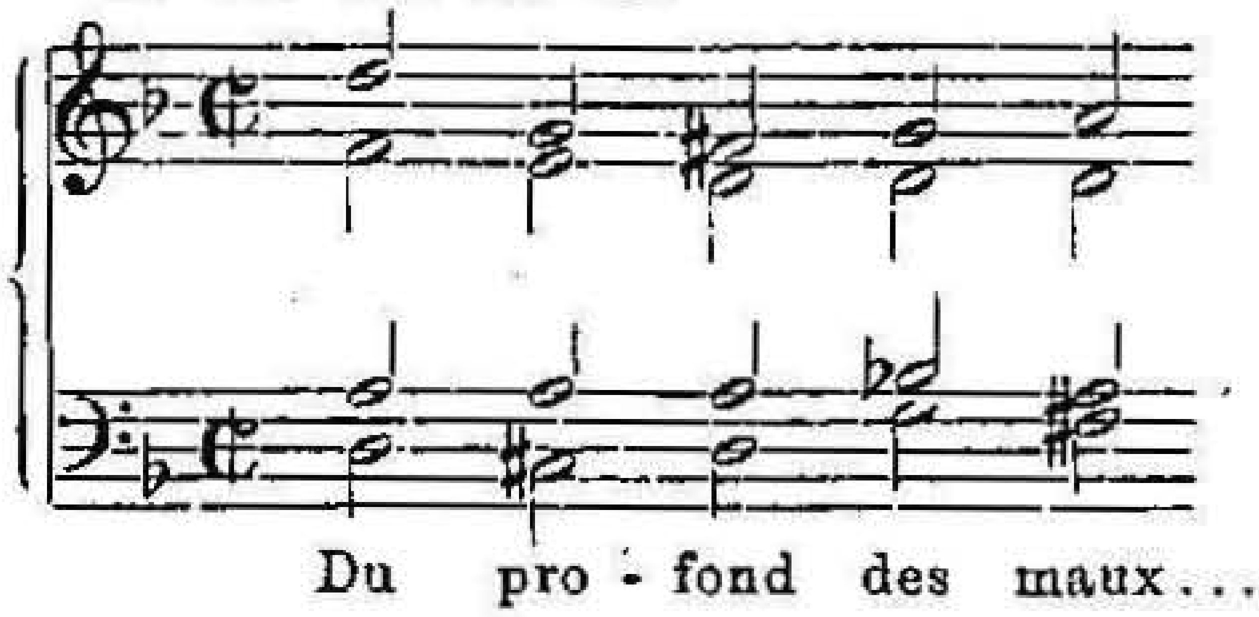


Nº 50.
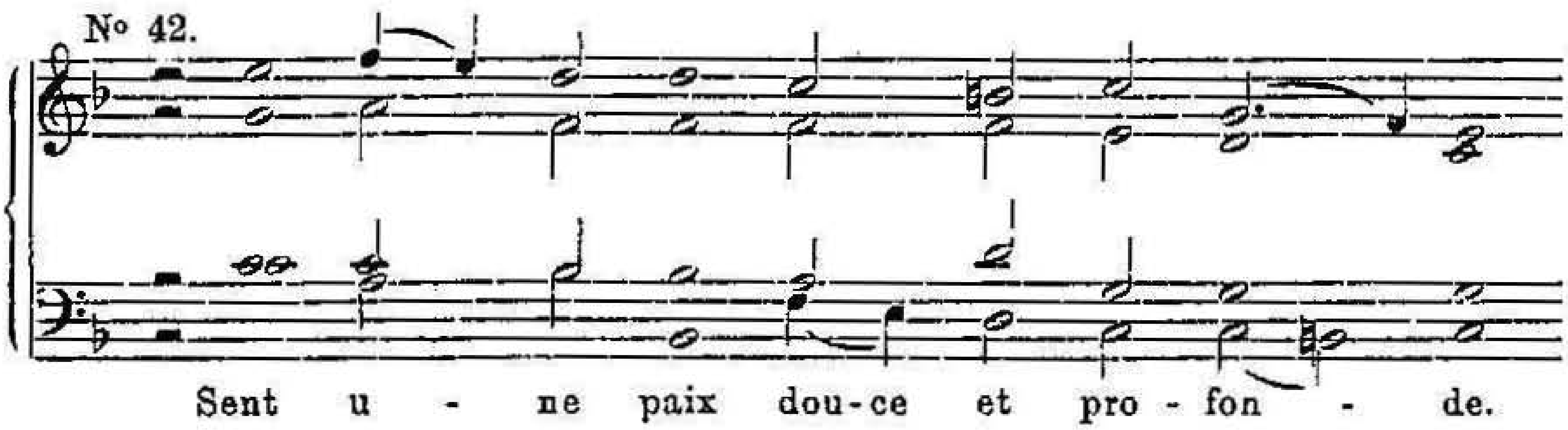


Assez souvent, l'effet expressif de ces mouvements est souligné par l'emploi d'un accord ou d'un artifice harmonique un peu rare. C'est ainsi, que dans un cas de cette sorte, se trouve employé un renversement de septième dominante, unique, je crois bien, dans le recueil.

N° 29. Ps. CXXIX.



A signaler, ailleurs, l'effet délicieux et reposant d'un simple retard de la basse:

N° 42.



On pourrait facilement signaler maintes fois l'usage de procédés du même genre, dont l'évidente signification se tire d'associations d'idées aussi manifestes que celles-ci. L'harmonie se resserre, par exemple, s'il s'agit de rendre l'idée d'angoisses, d'oppression, d'obstacles à vaincre, et les dissonances habituelles, retards, heurts, intervalles peu usités, sont ordinairement réservé pour ces instants du discours. Le thème s'épanouit en larges notes tenues ou se précipite — plus rarement — en croches agiles s'il faut traduire les notions précises de lenteur, de majesté, de vivacité, de promptitude ou les métaphores qu'elles suggèrent d'elles-mêmes. Mais je pense qu'il est inutile de citer d'autres exemples. Et dans les pièces choisies du supplément musical, le lecteur trouvera sans peine l'affirmation de cette esthétique, un peu simple peut-être, mais naturelle en somme et recommandable pour l'antiquité de la tradition qu'elle représente. L'étude du N° 9, «*Délivre-moy, Seigneur de la mort éternelle*», sera, sous ce rapport, particulièrement significative.

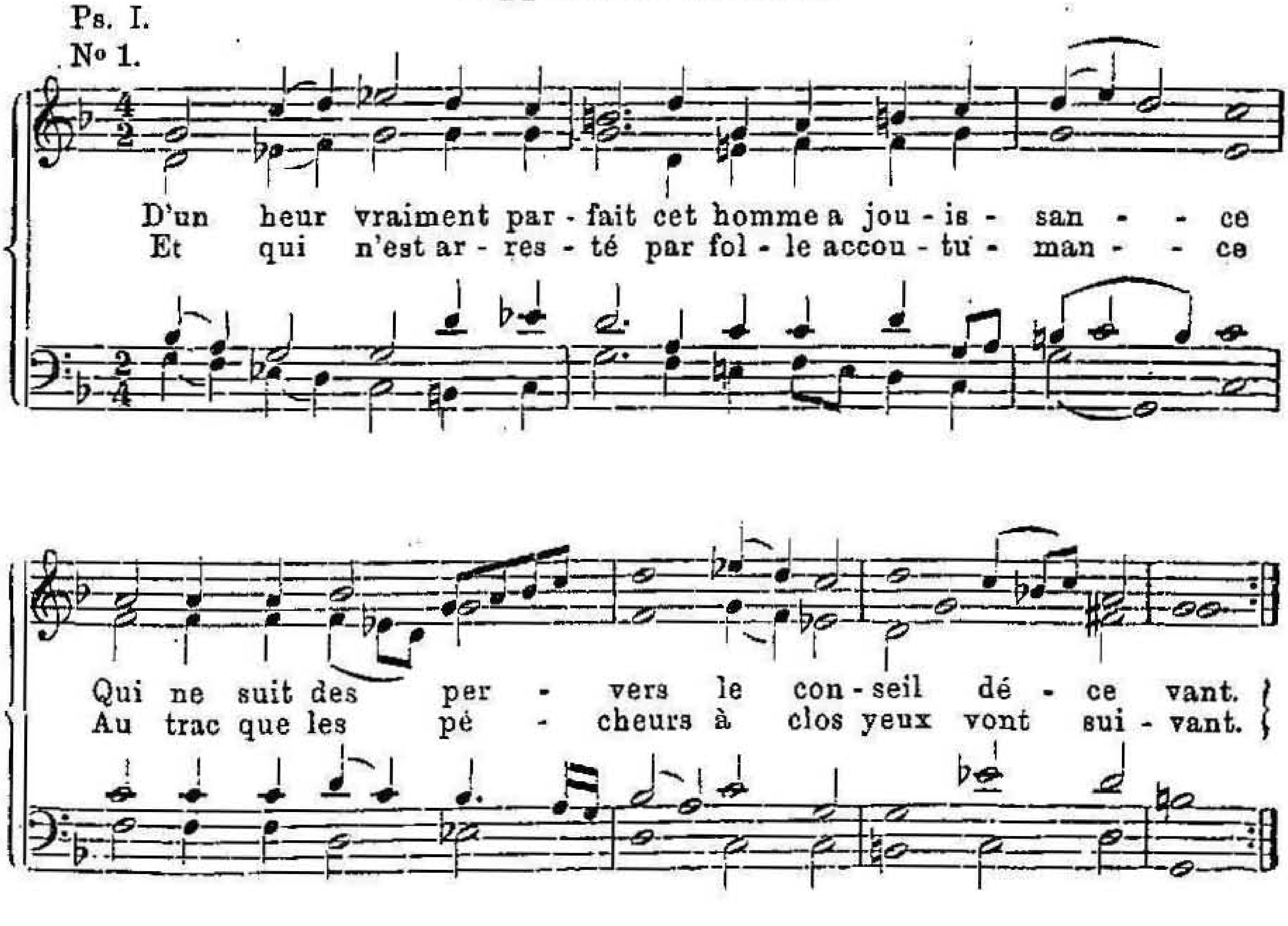
Au surplus que l'on ne s'imagine point cette musique exécutée avec la froide impassibilité qui rend trop souvent languissantes et si fastidieuses les restitutions modernes de compositions anciennes. Si ces œuvres sont des œuvres d'édification, elles n'ont aucun caractère liturgique et ne sont nullement destinées, comme le choral réformé, au service des temples. Que dit, au sujet de ses Airs, d'un sentiment très voisin de ces Psaumes, le compositeur Jacques de Gouy en la préface de son livre, à peu de chose près contemporain de celui de Signac?
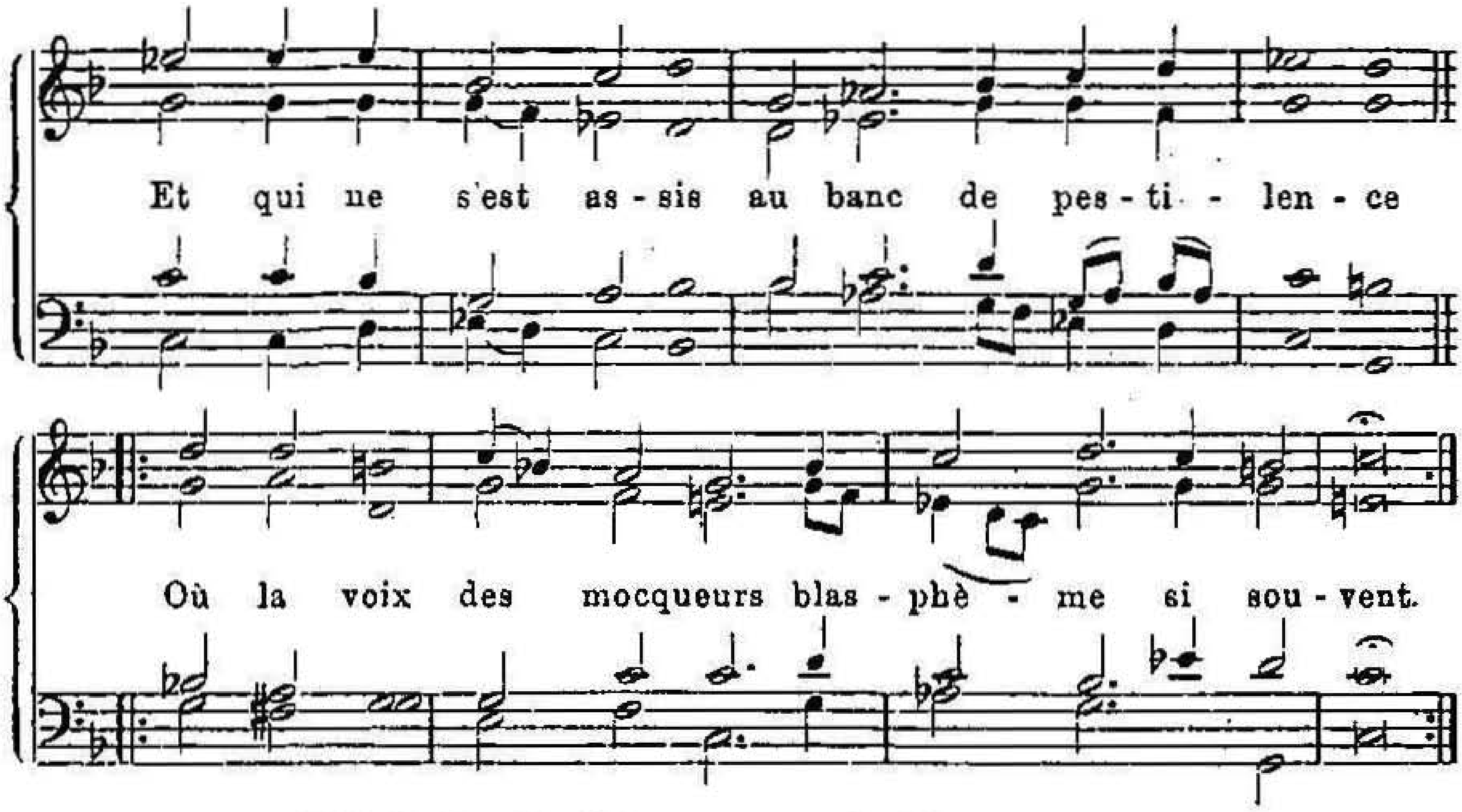
«Le maistre, avant que de faire chanter les Pseaumes, doit au moins lire une fois les paroles du premier couplet et remarquer les passions et les mouvemens qui s'y rencontrent afin d'alentir la mesure quand ce seront des passions tristes et la haster quand elles seront gayes ou lorsqu'elles sont précipitées. On doit surtout prendre garde à bien observer les mouvemens selon les passions si l'on désire toucher les auditeurs ... Si [les chanteurs] ne possèdent pas parfaictement le sens des paroles, ils ne sçauroient jamais animer ce qu'ils chantent ... On doit tantost adoucir la voix et tantost la fortifier. L'adoucir aux passions tristes et la fortifier aux paroles où il y a quelque véhémence. Et cela se fait à dessein de mieux faire paroistre les contraires ...»

Judicieux conseils encore que trop succincts, mais qui marquent assez, cependant, la nécessité d'une interprétation très vivante et très libre. Au reste cette question, capitale pour restituer leur véritable esprit aux musiques d'autrefois, a déjà été traitée en cette revue à diverses reprises. Ceux qui l'auront approfondie pourront sans doute, en l'œuvre de Signac qu'il ne faut ni exalter, ni dédaigner outre mesure, découvrir un peu plus qu'un mérite de facture que personne ne pourront contester, un sentiment très sincère et très juste. N'est-ce point assez pour que les *Pseaumes* de cet oublié méritent d'être signalés à l'attention des historiens et du monde musical?

Supplément Musical.

Ps. I.
No 1.
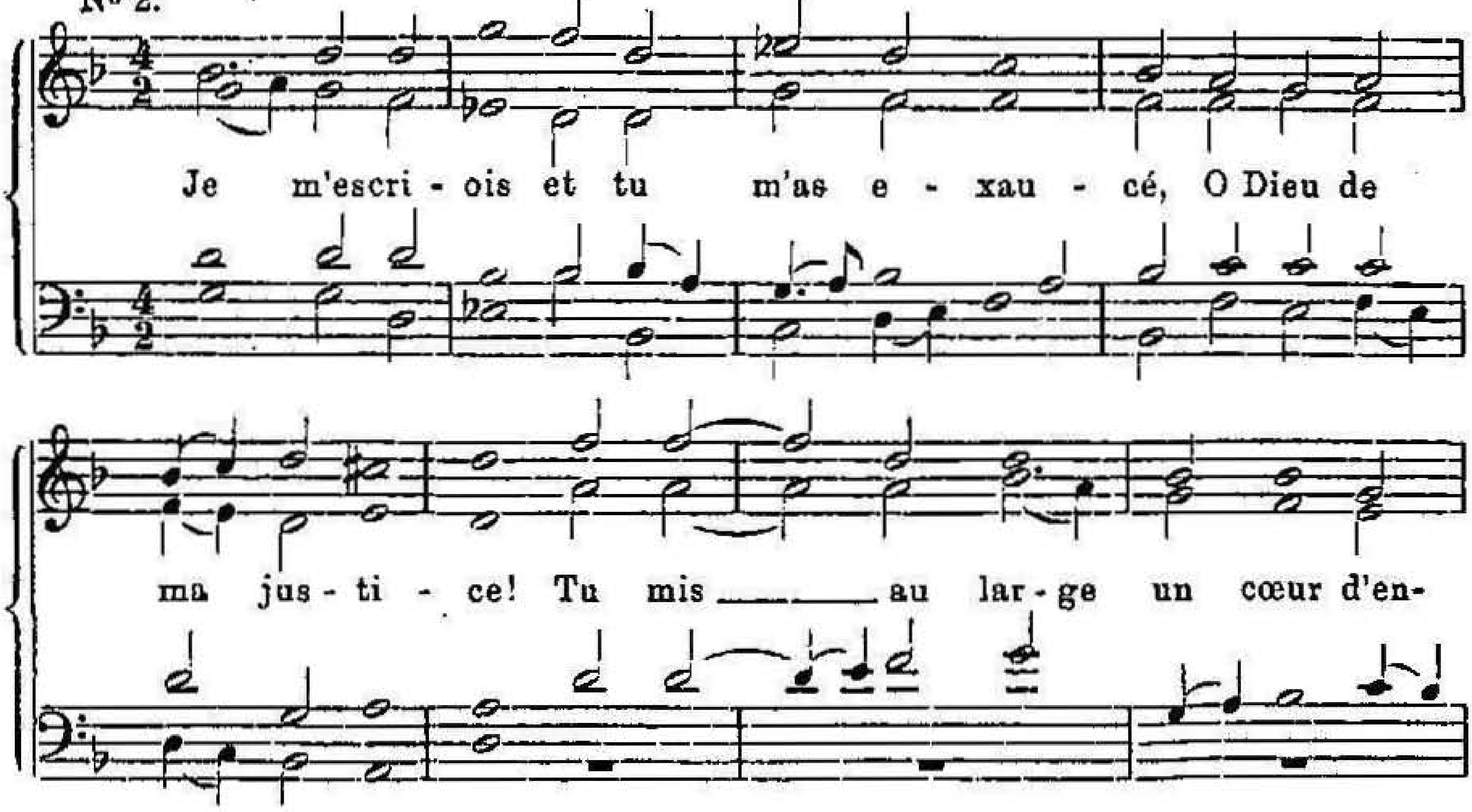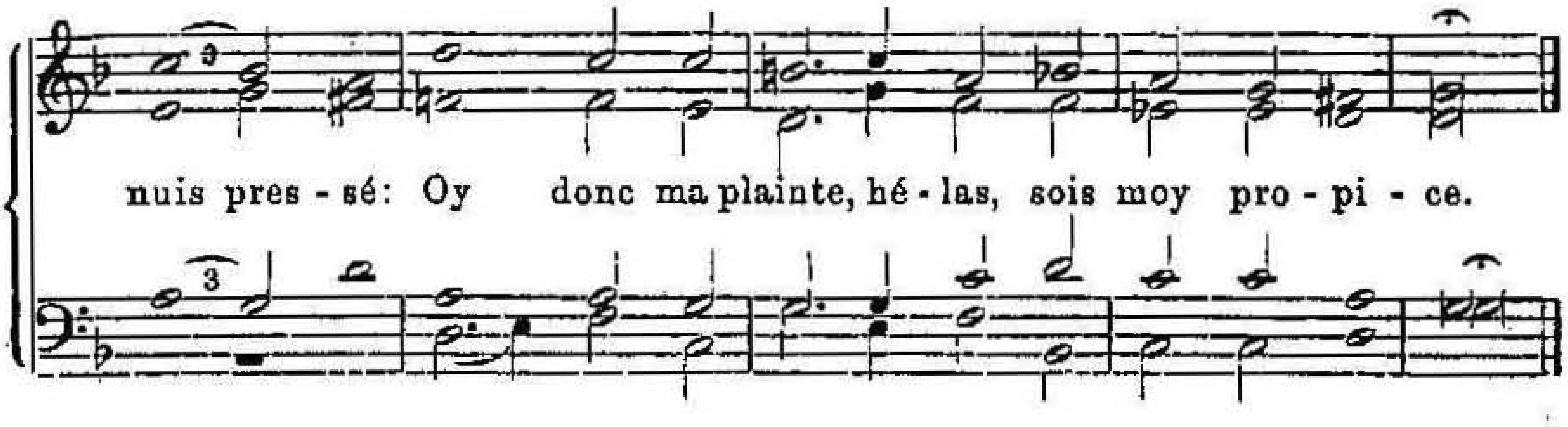




Mais la loy du Seigneur, sa volonté constante
Cette loy jour et nuit, est tout son pensement,
Et sera tout ainsy comme une belle plante
Qui sur le cours des eaux prend son nourissement,
Toujours en sa saison de fruitage abondante
Et qui ne perd jamais sur verd accoustrement.

C'est pourquoy les pervers, n'osant lever leur face,
Seront en jugement de tout poinct condamnez,
Et tous ces depravez n'auront aucune place
Parmy les droituriers à bien faire adonnez:
Car Dieu connoist les bons et remarque leur trace,
Mais le chemin périt des pécheurs obstinez.

Ps. IV.

No 2.
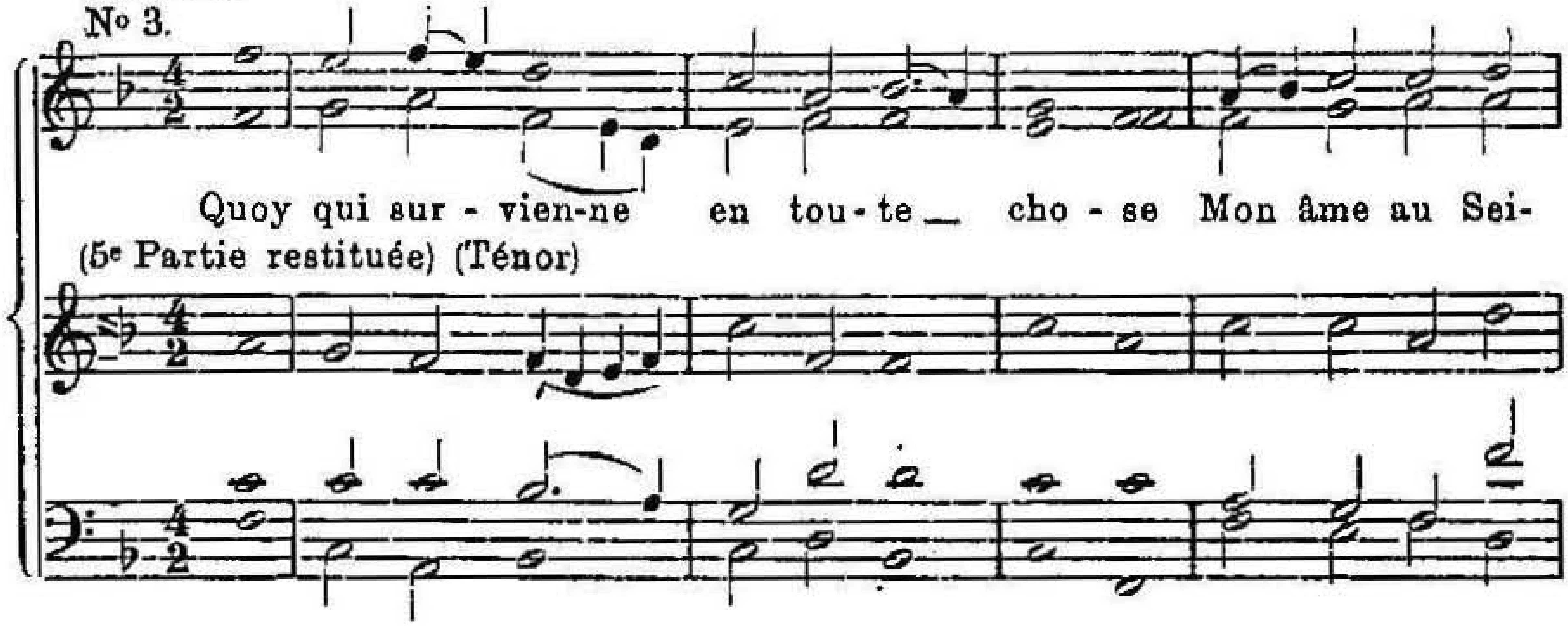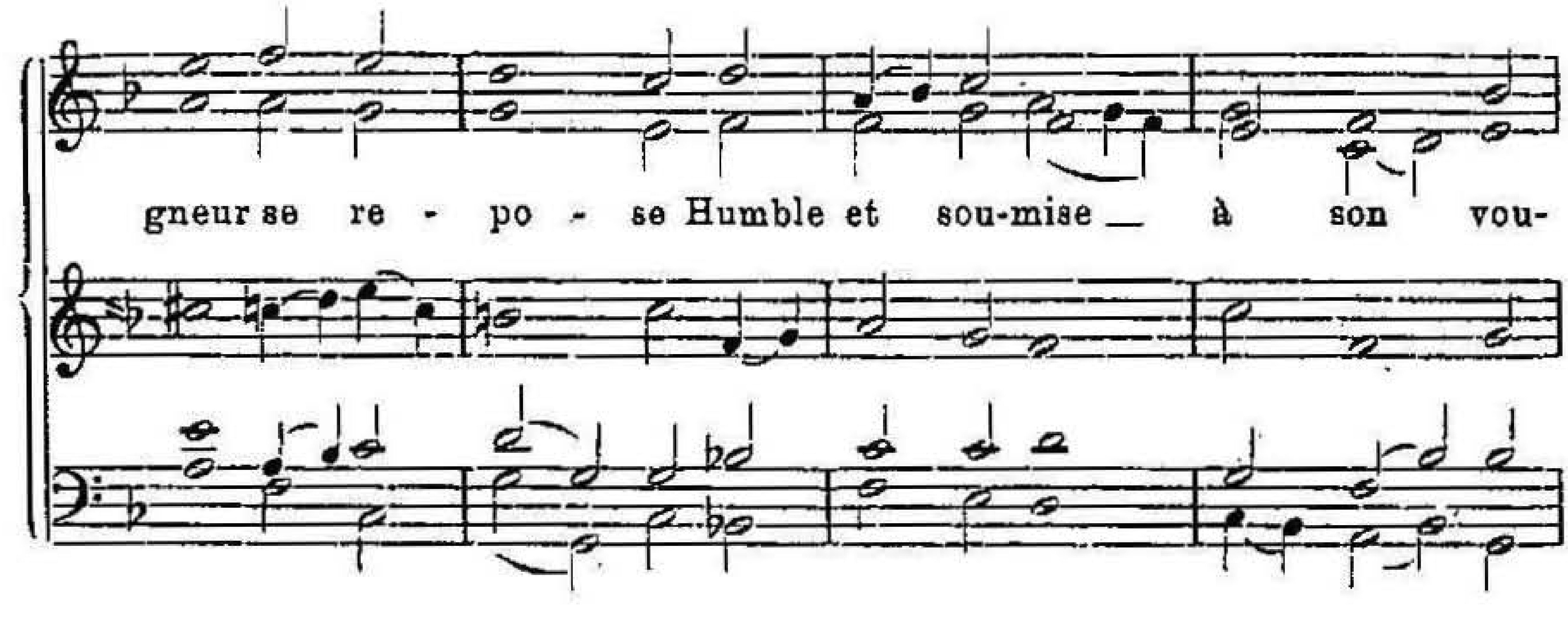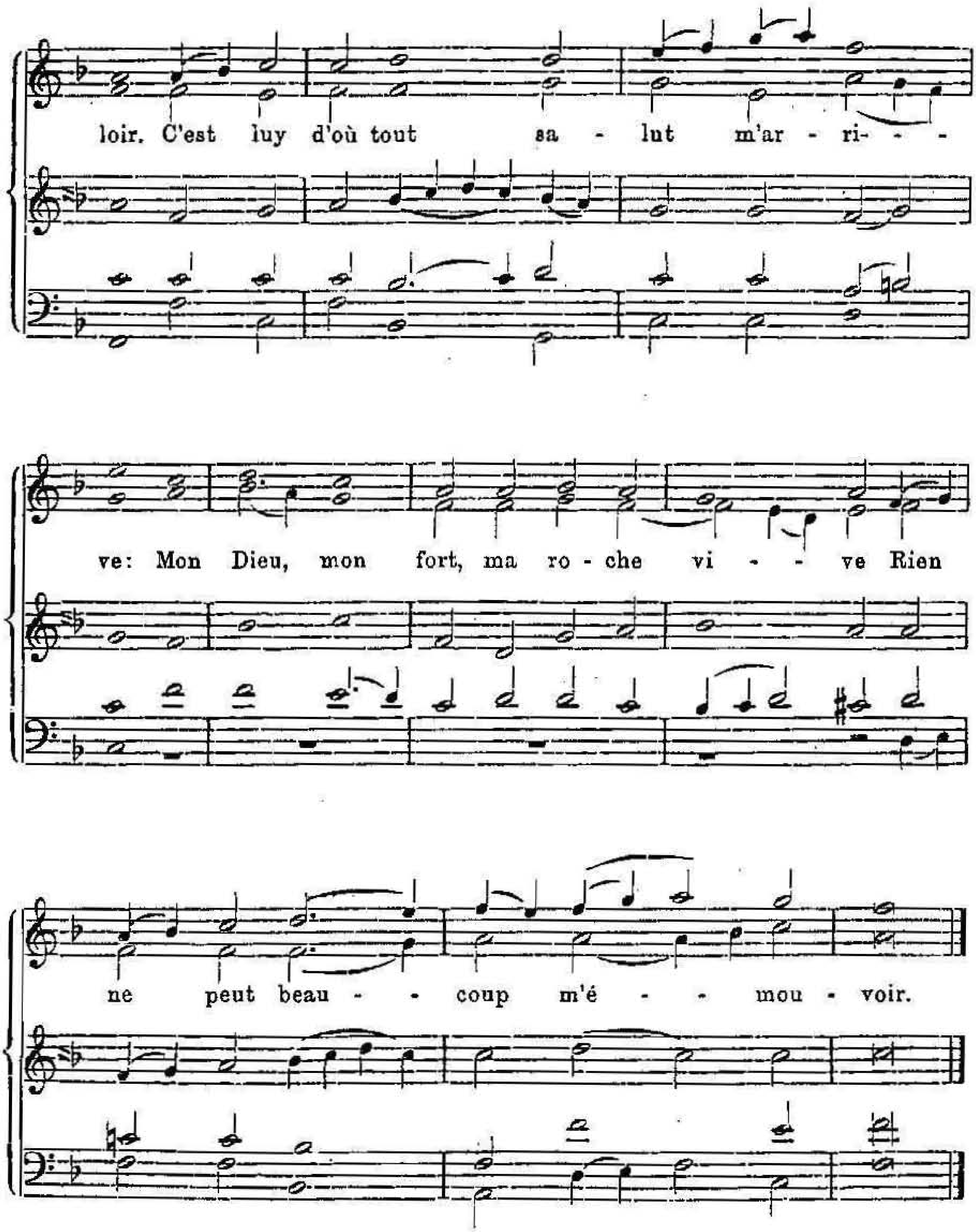




Fils des mortels aux grandeurs elevez,
Jusqu'à quand ce courage?
Les vanitez à clos yeux vous suivez
Et vostre espoir chasse après un ombrage.

Or, le sçachez, l'Eternel m'a trié
Comme une chose sainte:
C'est le Seigneur, dès qu'a luy j'ay crié
Pront il m'exauce et n'abuse ma plainte.

Ps. LXI.
No 3.
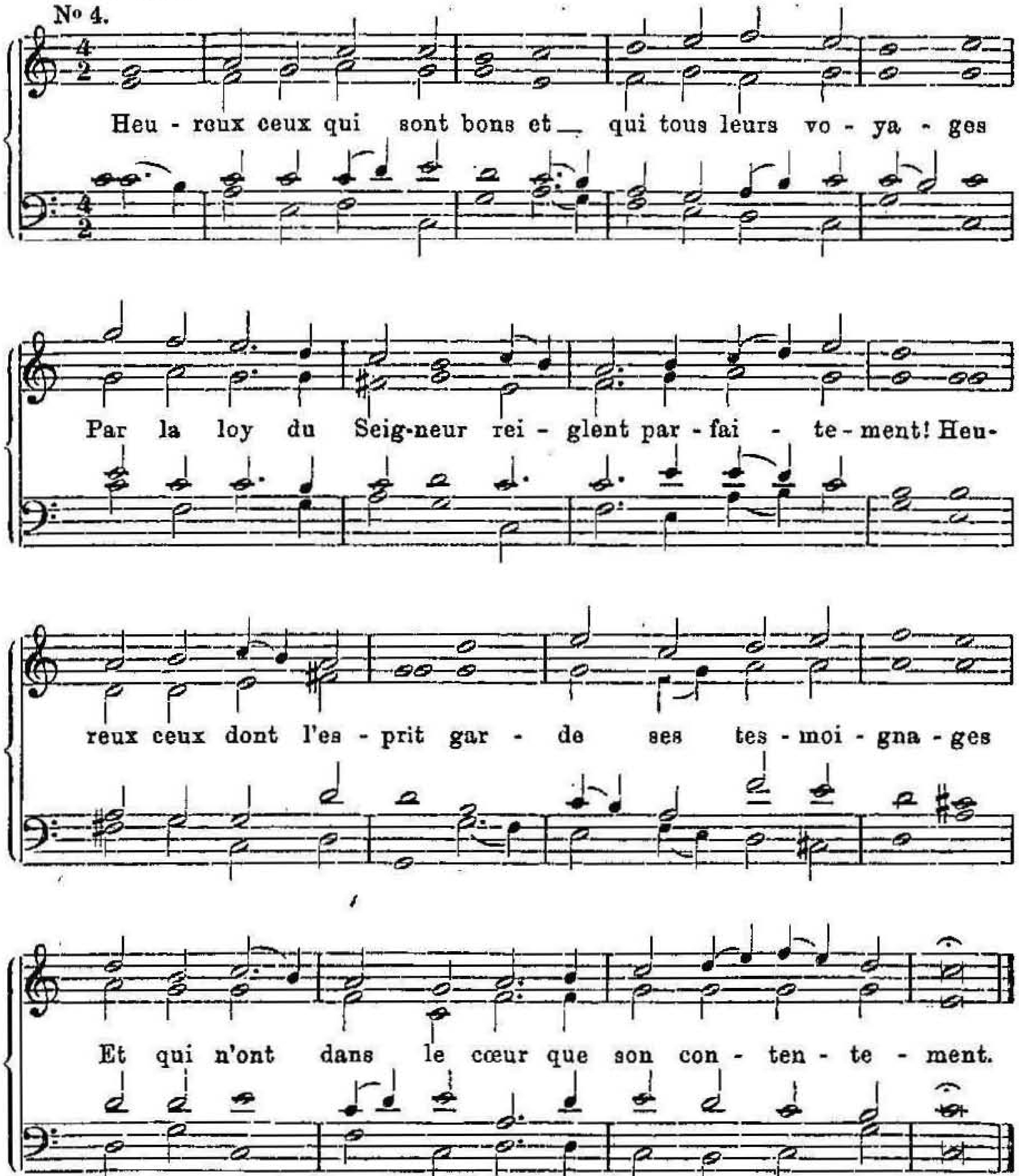






Jusques à quand, gens infidelles
Ourdirez-vous tant de cautelles
Pour deffaire un homme innocent?
L'ébranlant afin qu'il succombe
Comme la masure qui tombe
Ou comme un mur qui va poussant?

En Dieu gist ma force et ma gloire
A d'autre espoir je ne veux croire:
Peuples, fiez-vous y toujours,
Et devant sa majesté sainte
Répandez vos âmes sans crainte:
Dieu, c'est nostre asseuré secours.
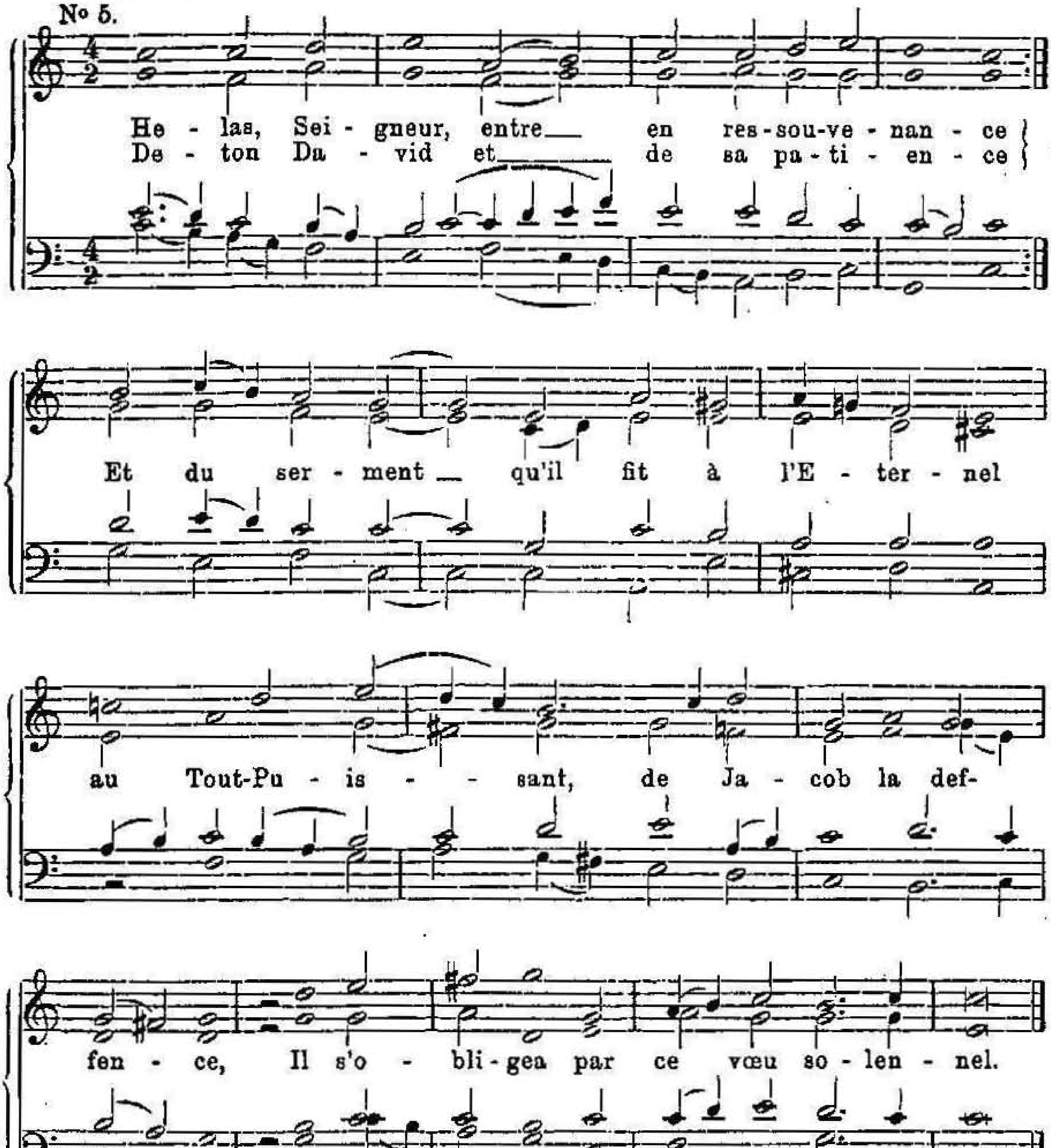
Ps. CXVIII.
N° 4.



O que si mes sentiers estoyent reiglez de sorte
Que droit à ta justice ils me peussent guider!
Quoy qui sceut arriver, j'aurois l'âme assez forte
Lorsqu' à tous tes édits je voudrois regarder.

Je te célèbreray d'un cœur plein d'innocence
Lorsqu' en tes jugemens tu m'auras fait sçavant,
Et garderay tes lois pourveu que ta clémence
Ne s'éloigne de moy tant que seray vivant.
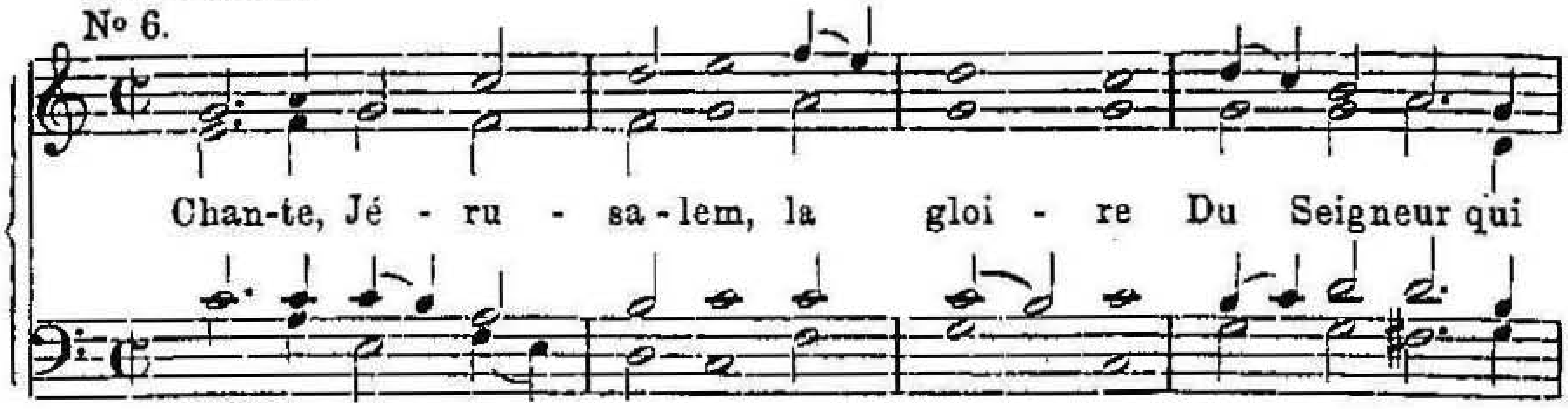
Ps. CXXXI.
No 5.
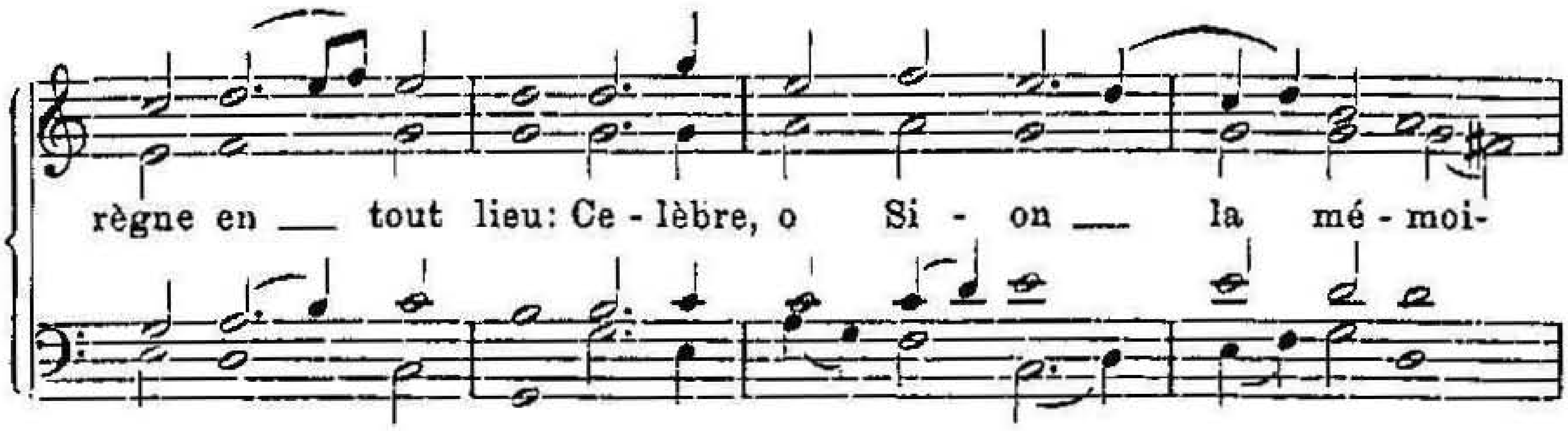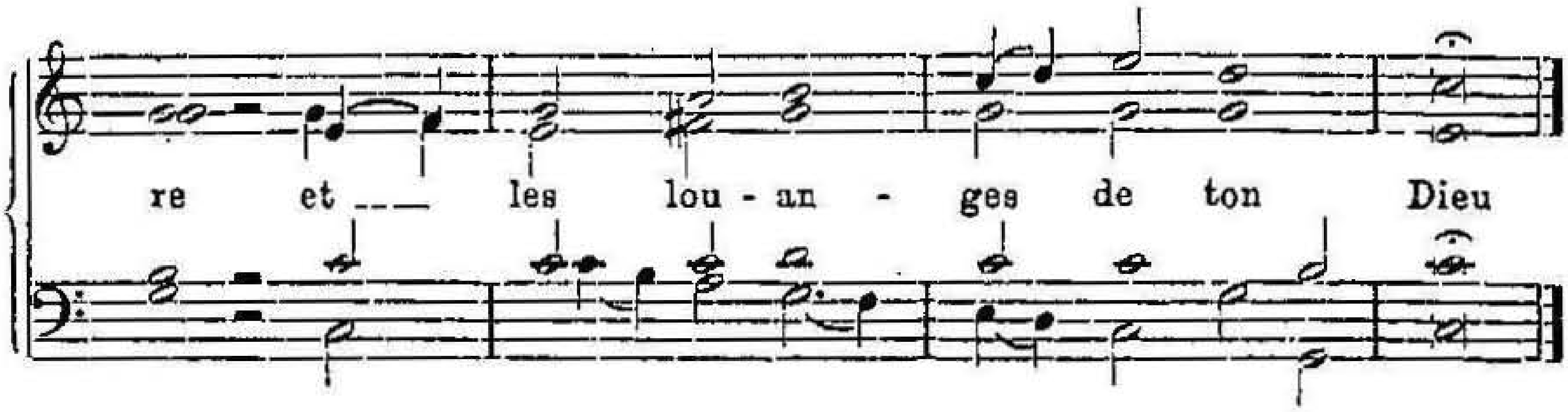


Si désormais ma maison ne m'est close,
Si sur mon lit un moment je repose,
Si mes yeux vont le sommeil recevant,
Si tant soit peu ma paupière il arrose,
Que le Seigneur ne soit logé devant.

Et qu' au grand Dieu qui conserve la race
Du bon Jacob, je ne trouve une place
Pour y planter son tabernacle saint,
Vers Ephrata s'en découvre la trace
Et ce doux bruit nos oreilles attaint.

Ps. CXLVII.
N° 6.
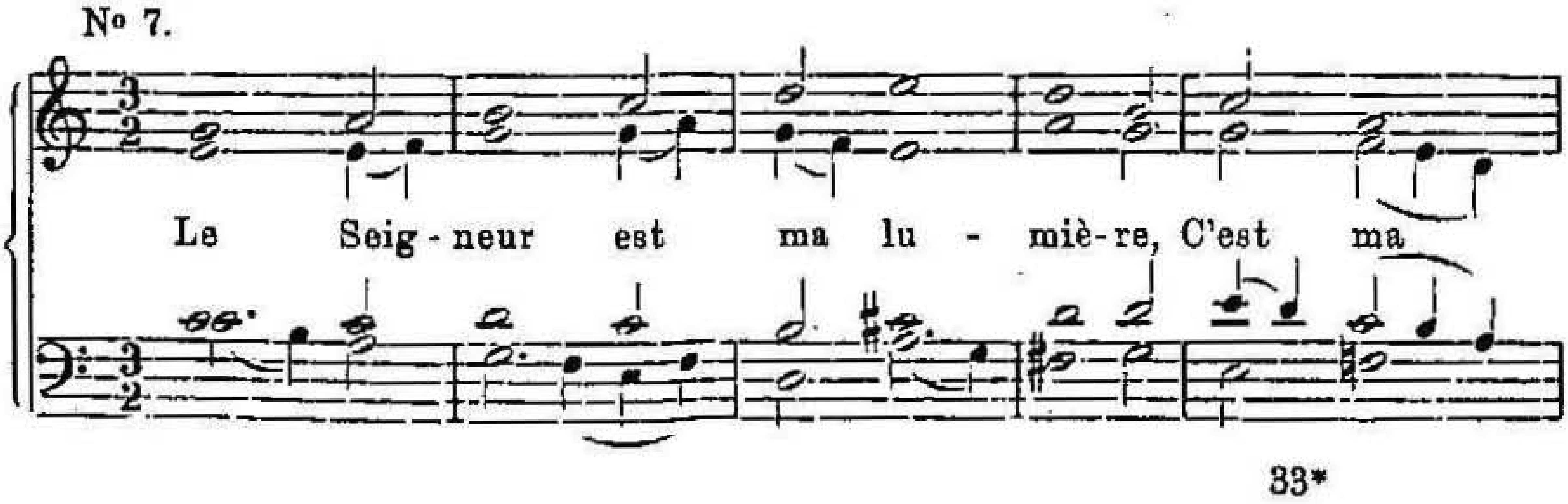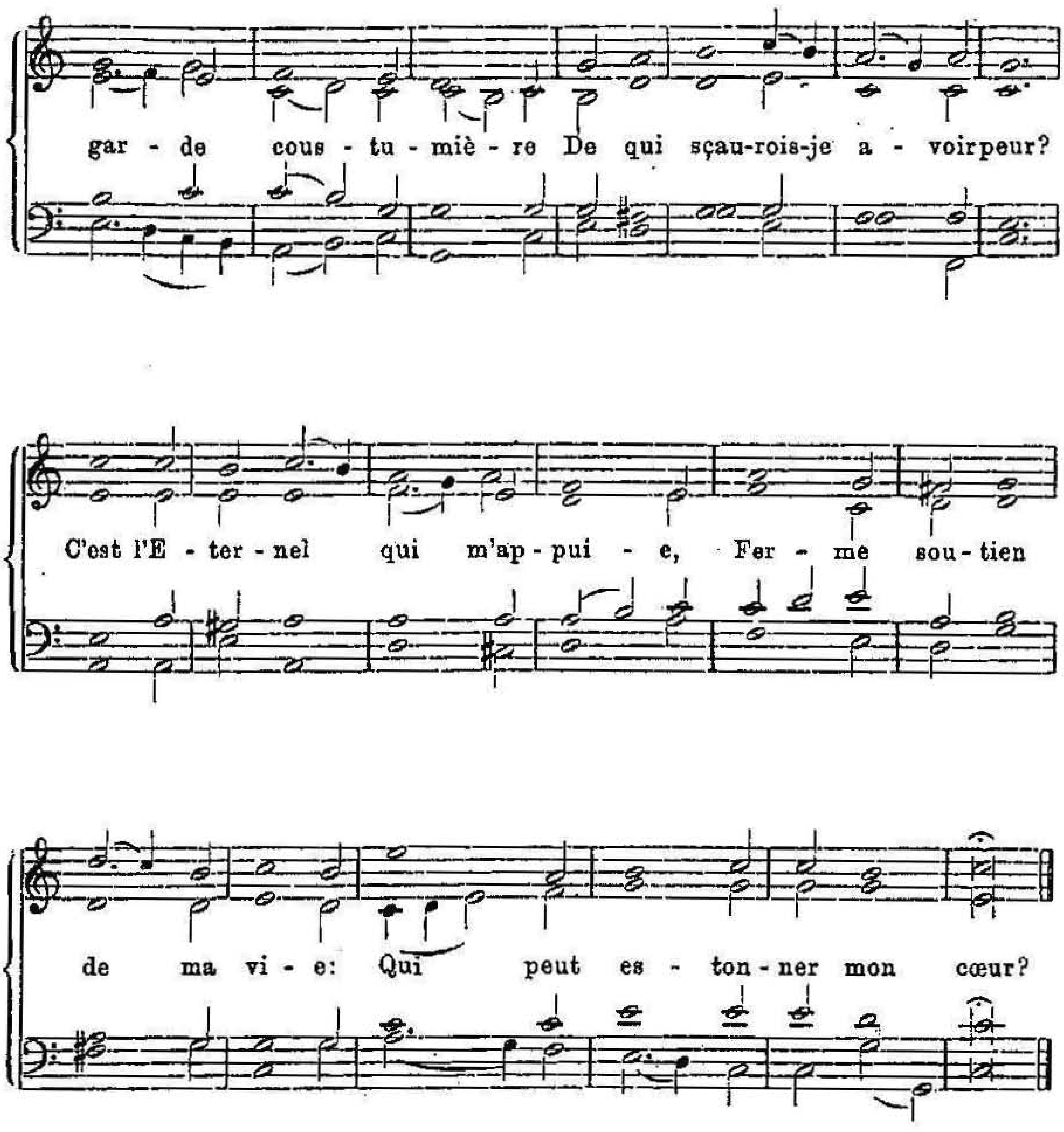






Car c'est luy qui garde tes portes,
Soigneux tes verroux refermant,
Et qui va de cent mile sortes
Tes fils dedans toy benissant.

Loing des tiens il chasse la guerre,
Il te paist de fleur de fourment:
Sa voix il envoye en la terre,
Son propos court legèrement

Il donne la neige chenüe
Comme laine à tas blanchissans,
Et comme la cendre menüe
Respand les frimas brouissaus.

Ps. XXVI.
N° 7.
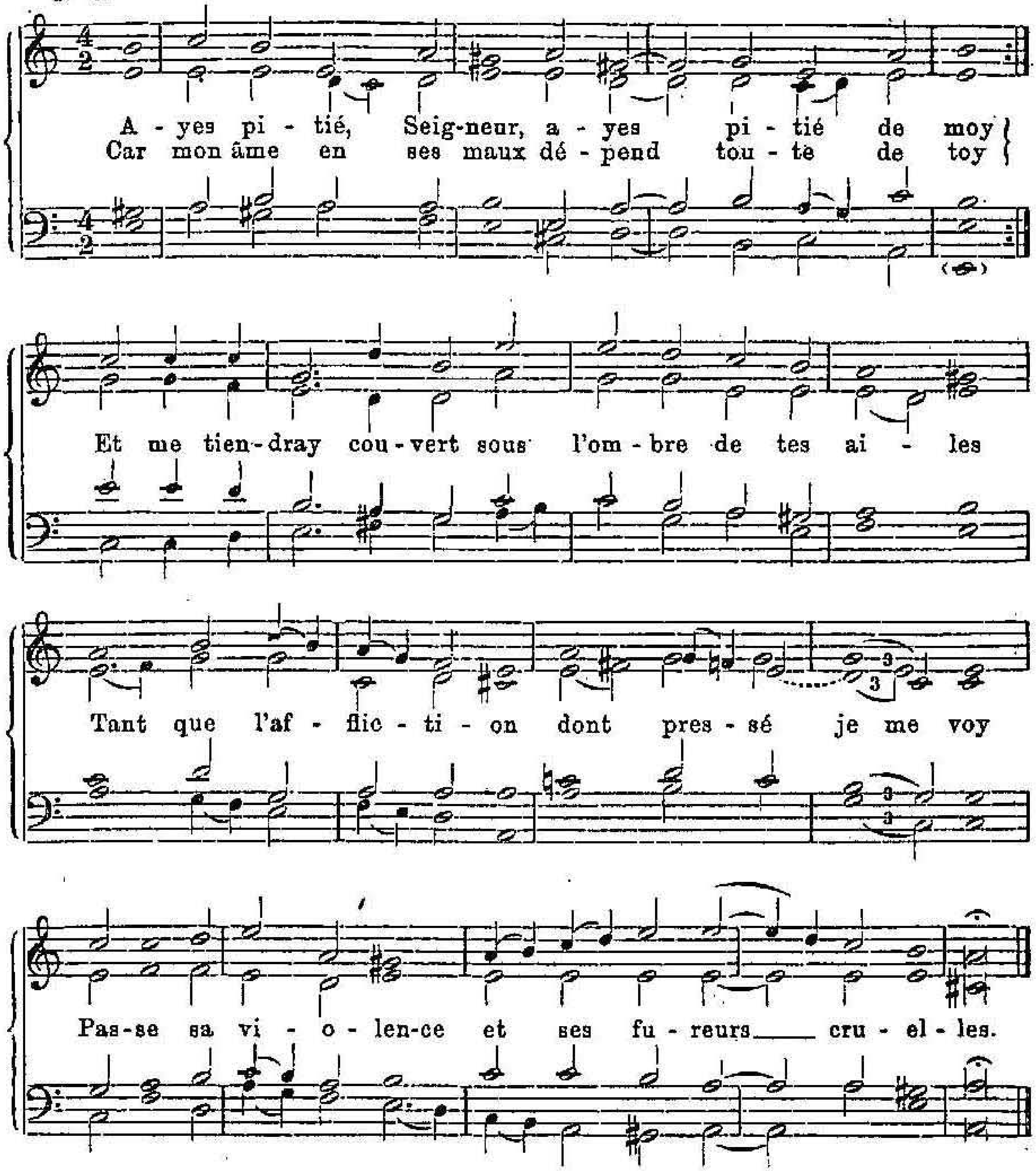




J'ay requis Dieu, mon attente,
Que d'un point il me contente
Et l'en requerray toujours:
Qu'en sa maison je demeure
Et n'en parte une seule heure
Tant que dureront mes jours.

Exauce, o Dieu, je te prie
Ma voix qui, haute, s'escrie:
Enten-moy, fay-moi mercy.
Je t'ay dit en mon courage
Qu'il faut chercher ton visage:
Seigneur, je le cherche aussy.
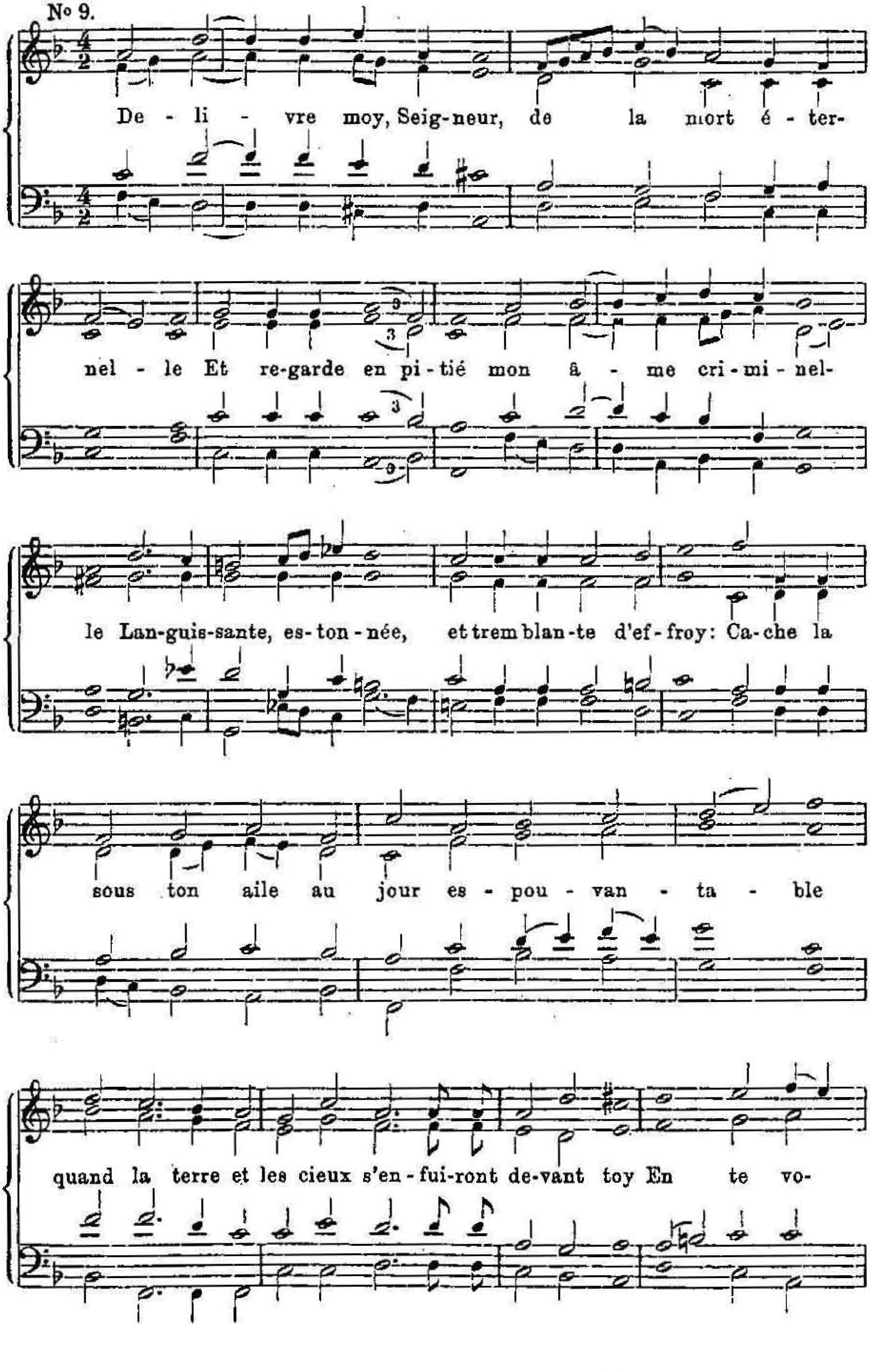
Ps. LVI.
No 8.
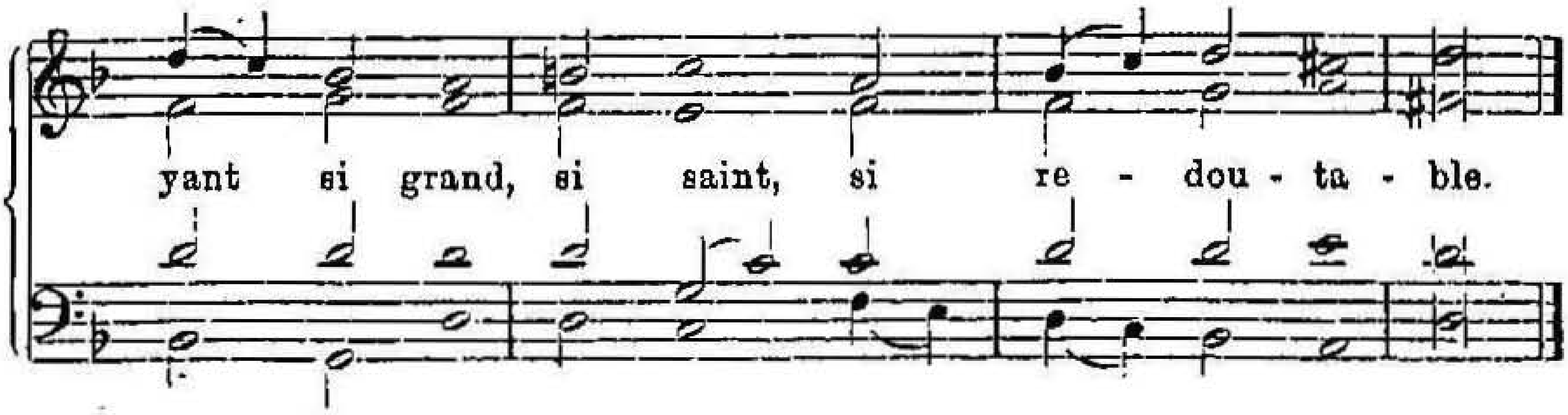


Ma voix au Dieu Très-haut sa douleur poussera,
Dieu qui m'a commencé point ne me laissera:
Mais, envoyant du ciel m'affranchir d'oppresse
Sa Clemence et sa foy, pront il m' adressera
A la honte de ceux qui m' aguettent sans cesse.

Sus, sus doncques, ma gloire, il se faut resveiller:
Harpe et psaltérion, cessez de sommeiller:
Je seray sur les pieds plus matin que l'aurore
Et te loûray, seigneur, faisant émerveiller
Les peuples de mes chants et les gentils encore.
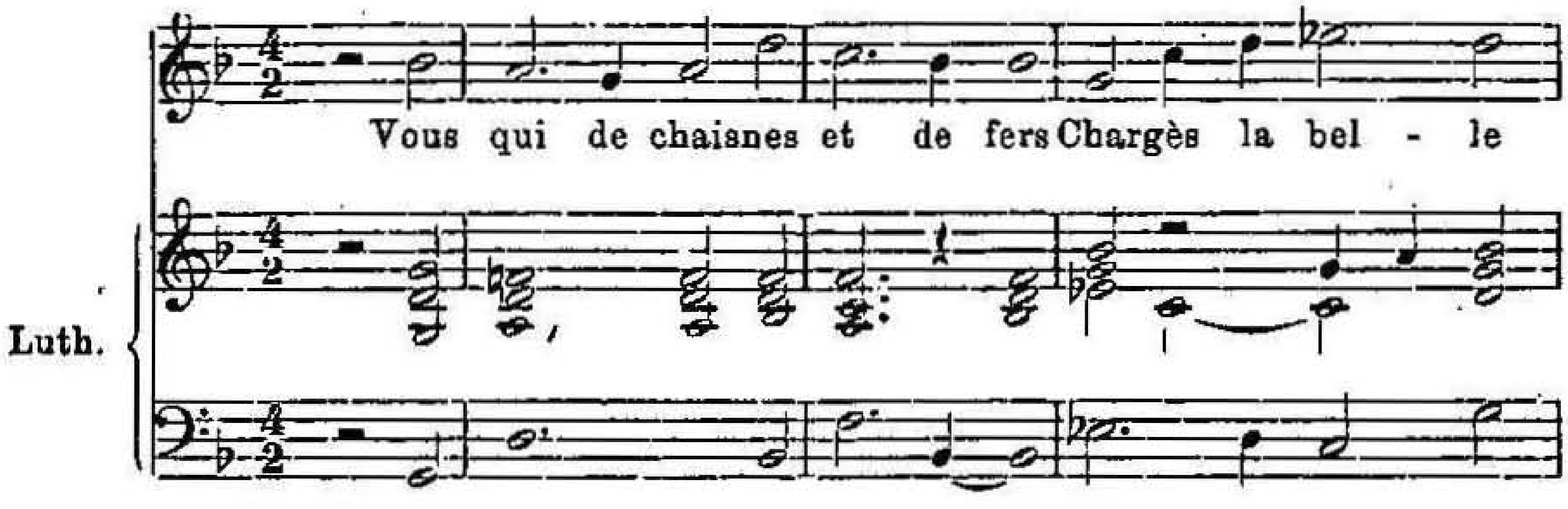
No 9.
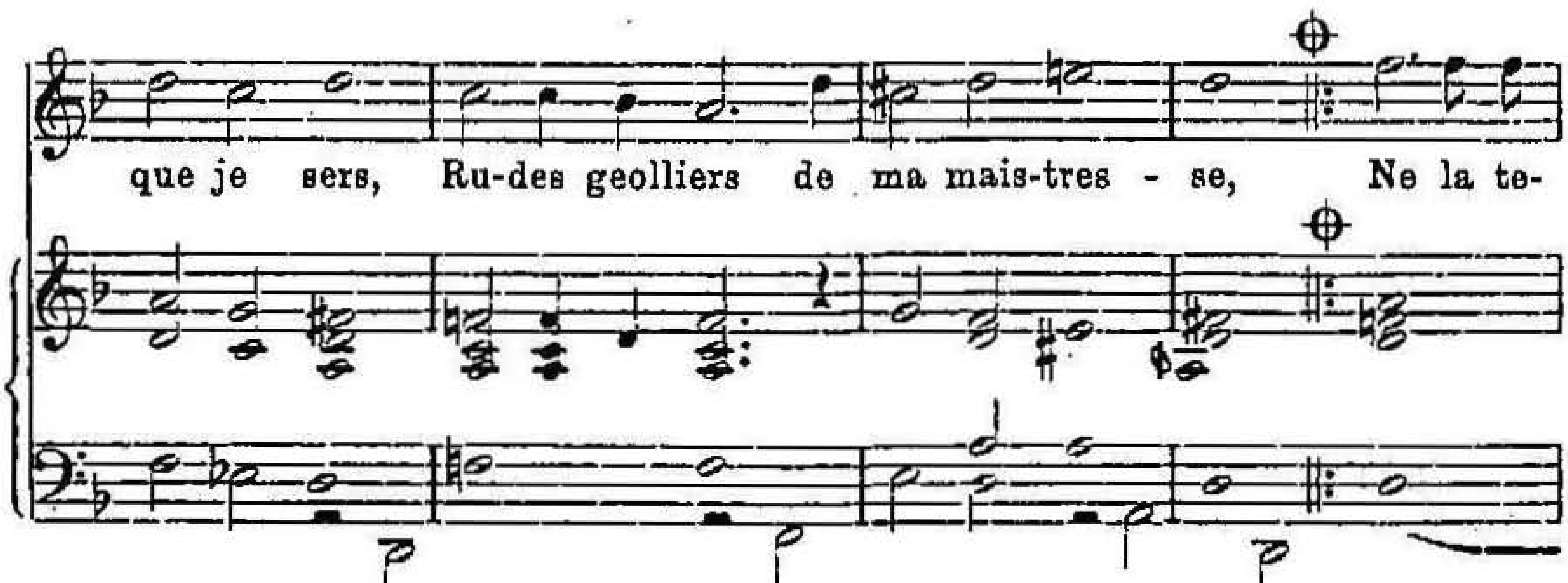

De - li - vre moy, Seig-neur, de la mort é - ter-
nel - le Et re-garde en pi-tié mon â - me cri-mi-nel-
le Lan-guis-sante, es-ton-née, et trem blan-te d'ef-froy: Ca-che la
sous ton aile au jour es - pou - van - ta - ble
quand la terre et les cieux s'en-fui-ront de-vant toy En te vo-
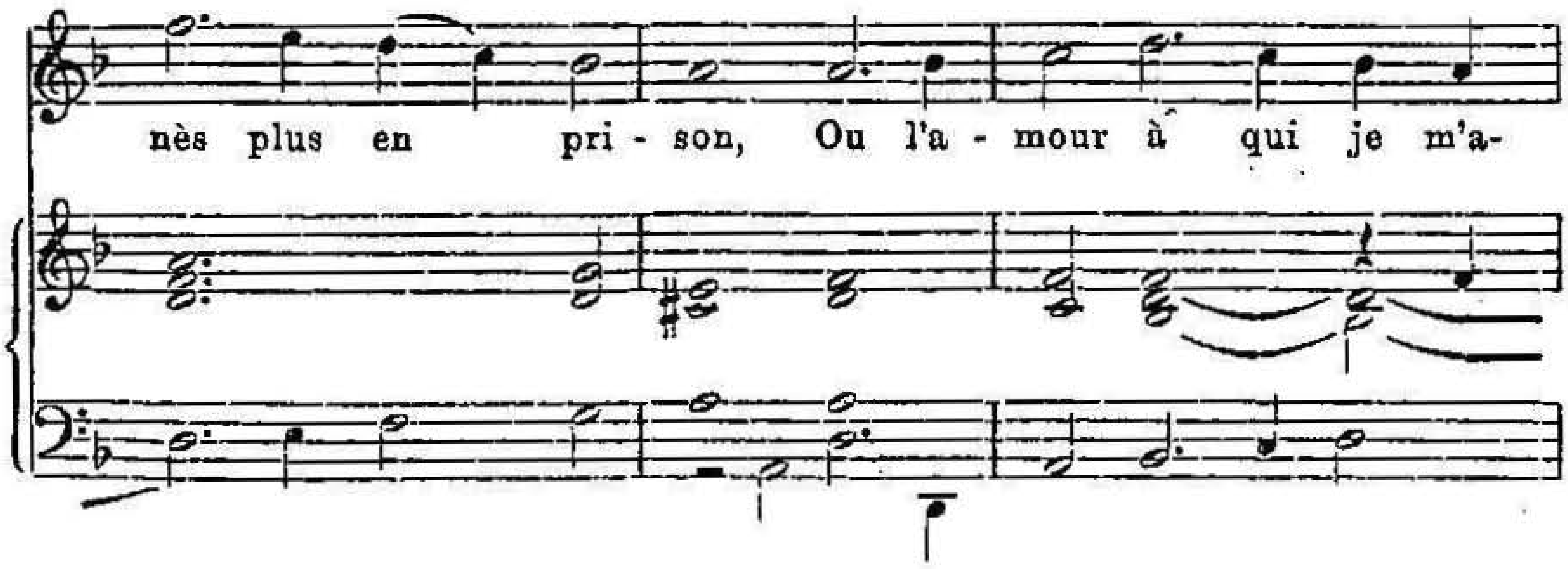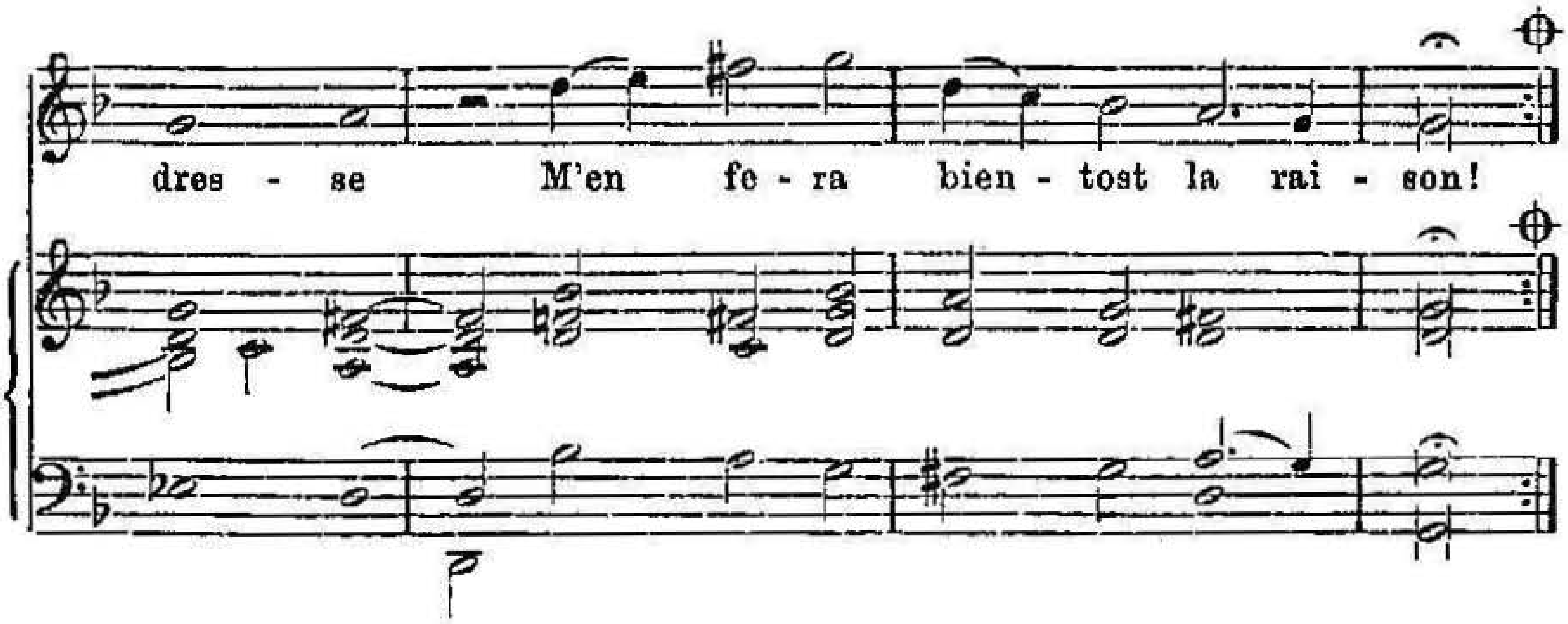


Exauce, exauce, ô Dieu, ma prière enflammée
Destourne loin de moy ta colère allumée;
Fay porter mon esprit par un doux jugement
Dans le sein d'Abraham avec tous les fidelles
Afin que ton saint nom je chante incessament
Jouïssant bienheureux des clartez êternelles.

Air à voix seule avec Luth.









Amour ennemy du devoir
Ne recognoist autre pouvoir
Que celuy de son diadème.
Vous avèz beau la renfermer
Vous ne scauriès, ny le ciel mesme,
Nous empescher de nous aymer.

Nous sommes une âme en deux corps
Dont l'harmonie et les accords,
Poussés de mesme intelligence,
Feront voyr qu'il est malaisé
Que jamais effort ny deffense
Rende nostre amour divisé.

(Airs de differents Autheurs 1618, fo. 27.)

Zur Geschichte des italienischen Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert.

Von
Eugen Schmitz.
(Starnberg.)

Anfang 1909 legte ich der philosophischen Fakultät der Universität München eine Arbeit »Beiträge zur Geschichte der italienischen Kammerkantate im 17. Jahrhundert« vor, deren Einleitungskapitel inzwischen als Habilitationsschrift bei Breitkopf & Härtel im Druck erschienen ist. Die ganze Arbeit wird später, soweit sie die Solokantate betrifft, in Kretzschmar's »Handbüchern der Musikgeschichte« und, soweit sie sich mit dem Kammerduett befaßt, in der Einleitung des zweiten Steffanibandes der »Denkmäler der Tonkunst in Bayern« erscheinen. Bei den engen Wechselbeziehungen zwischen Madrigal und Kantate — ich versuchte sie Seite 9 ff. meiner Habilitationsschrift näher zu charakterisieren — wurde ich bei meinen Studien natürlich auch zu mehrfacher Beschäftigung mit der Madrigalliteratur des 17. Jahrhunderts veranlaßt. Die dabei gewonnenen Ergebnisse, die in den Rahmen der beiden oben genannten beabsichtigten Darstellungen nicht passen, möchte ich nun hier als zwanglos angereihte »Beiträge« veröffentlichen; da auf dem einschlägigen Gebiet noch wenig Originalforschungen vorliegen, dürfen sie vielleicht auf einiges Interesse rechnen.

Einige der bedeutendsten Madrigalwerke von Claudio Monteverdi, die die verschiedenen Phasen der Entwicklung mit besonderer Deutlichkeit markieren, mögen den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen bilden.

Das Übergreifen der mit den Werken Caccini's und Viadana's beginnenden Generalbaßmode auf das Madrigal setzt bereits 1602 mit Salamone Rossi und Pompeo Signorucci ein. Mit seinem 1605 veröffentlichten fünften Madrigalbuch, das in der Folge nicht weniger als neun Auflagen erlebte [1], betrat nun auch Monteverdi als einer der ersten das Gebiet des *stile nuovo*, indem er in diesem Werke zum ersten Male den Basso continuo anwandte. Die bedeutsamsten stilistischen Einflüsse des Continuo auf die Madrigalmusik habe ich in meiner Habilitationsschrift angedeutet: größere Freiheit der Stimmführung, solistisch durchbrochener Tonsatz, andauernde oder doch im Verlauf des Stückes mehrfach hervortretende Geringstimmigkeit, deklamatorische Melodik sind die wichtigsten dabei in Betracht kommenden Punkte. In Monteverdi's Werk von 1605 finden wir für sie bereits manches charakteristische Beispiel. Diese fünfstimmigen Tonsätze sind vor allem reich an solistischen Episoden. Das Stück »*Ahi come a un vago sol*« beginnt z. B. gleich mit einem »Duett« zwischen Quinto und Tenore, die Einleitung von »*Amor se giusto sei*« bringt zu Anfang längere Solostellen des Sopran, Baß und Tenor, und auch da, wo der volle fünfstimmige Satz prinzipiell beibehalten ist, erscheint er doch durch das thematische Kleinmotivspiel oft stark durchbrochen. Dieses wechselseitige Pausieren und zeitweise solistische Hervortreten weniger Stimmen aus dem Komplex des Ganzen war freilich auch im alten a cappella-Madrigal nicht unbekannt; auf den Continuo gestützt konnte es sich aber doch noch weit ungezwungener und freier entfalten.

1) Vogel, Cl. Monteverdi. Vierteljschr. f. Musikw. III. S. 344. Vgl. a. H. Leichtentritt, Cl. Monteverdi als Madrigalkomponist. Sammelbd. d. IMG. XI, 2.

Wie rasch die Tonsetzer diese neuartige interessante Stilmöglichkeit im Rahmen der alten Form begriffen, das zeigt in noch gesteigertem Maße als das fünfte, Monteverdi's sechstes Madrigalbuch, 1614 erschienen, aber zum Teil bereits mehrere Jahre früher komponiert [1]). Auch dieses Werk enthält durchweg fünfstimmige Tonsätze stark mit solistischen Elementen durchsetzt. So beginnt z. B. das Madrigal »*Una Donna*« solistisch duettierend im Tenor und Alt, wobei die fein imitatorische Stelle »*L'armi vibrar*« wie eine Vorahnung des Stils der Steffani'schen Kammerduette anmutet. Ähnliche solistische und duettische Episoden kehren das ganze Werk hindurch häufig wieder. Wie stark die ganze Art der Melodik vom *stile nuovo* beeinflußt ist, zeigt sich auf den ersten Blick. Das ist nicht die breite, dem Geiste des Kontrapunktikers entsproßte Linienführung des alten A cappella-Madrigals, sondern die lebhafte, markante Deklamatorik der Monodie. In manchen Stücken tritt die Fünfstimmigkeit den solistischen Elementen gegenüber überhaupt nur noch episodenhaft auf. So beginnt z. B. das Madrigal »*Qui rise o Tirsi*« mit 17 Takten Duett zwischen Canto und Quinto, dann folgen 19 Takte Duett zwischen Alto und Tenore »*Qui per ornarmi il crin*«; die sich weiterhin anschließende fünfstimmige Episode »*O memoria felice*« weicht alsbald wieder geringstimmigen Sätzen. Natürlich sind diese ein- und zweistimmigen Teile der Madrigale nicht immer wirklich für »solistische« Besetzung gemeint; dies zeigt sich indirekt schon daraus, daß gelegentlich, wo solistische Besetzung gedacht ist, sich die ausdrückliche Bezeichnung »*voce sola*« findet, wie z. B. im Madrigal »*Miscro Alceo*« bei der Solostelle des Tenores »*Ecco Lidia ti lascio*«. Allein auch soweit sie für mehrfache Besetzung gedacht sind, erscheinen die vielen ein- und zweistimmigen Episoden doch als charakteristisches Zeichen der solistischen Neigungen der Zeit.

Eine bemerkenswerte Äußerung dieser solistischen Neigungen ist auch die unter dem Namen »*concertato nel clavicembano*« dem Continuo beigefügte Oberstimme. Sie hat den Zweck, bei den geringstimmigen Stellen das Verhältnis der Instrumentalbegleitung zum Gesang genauer zu regeln, damit dieser möglichst selbständig zur Wirkung komme. Entsprechend diesem Zwecke fehlt der »*concertato*« bei den fünfstimmigen Stellen. Im wesentlichen ist der »*concertato*« identisch mit der vokalen Oberstimme, doch finden gelegentlich auch neueintretende Motive anderer Stimmen Markierung. Dieser »*concertato*« ist wie die den Monodien öfters beigegebenen Tabulaturen ein interessanter Beitrag zu der Frage, wie sich die damaligen Tonsetzer die Ausführung des Continuo dachten. Ähnliches findet sich — wohl durch italienische Vorbilder angeregt — ziemlich gleichzeitig auch in Deutschland, z. B. bei Christoph Demantius [2]) und Johann Staden [3]).

Den stärksten monodisch-solistischen Charakter in diesem Madrigalbuch zeigt der dramatische Dialog »*Adio Florida*«. Er stellt sich als ausgesprochenes dramatisches Duett zwischen Tenor und Sopran, mit fünfstimmig-chorischen Zwischen- und Schlußsätzen dar. Auf zwei längere Soli der beiden Stimmen folgt eine fünfstimmige Episode »*Cosi su'l Tebro*«, an die sich ein

1) E. Vogel, a. a. O. Seite 365. — Zweite Auflage 1620. Die Kenntnis dieses und der folgenden Werke Monteverdi's danke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Herrn Dr. G. Cesari, der mir seine für die geplante Monteverdi-Gesamtausgabe bestimmten Spartierungen zur Einsicht überließ.

2) Kade, Vierteljschr. f. Musikwissensch. 1890. Seite 513.

3) Vgl. Schmitz. Denkm. d. Tonkunst in Bayern VII, Seite XXXVI.

kontrapunktischer Zwiegesang anschließt; ein fünfstimmiger Satz, in dem der Tenor den vier übrigen Stimmen (Sopr., Alt, Quintus, Baß) gewissermaßen dialogisch gegenübergestellt ist (Text im Tenor: »*Adio Florida*«, in den übrigen Stimmen: *Adio Floro*«) bildet den Schluß. So sehen wir in diesem Stück die alte und die moderne Form des Dialogs gewissermaßen in eins vereinigt.

Konnte im fünften und sechsten Madrigalbuch Monteverdi's die wenigstens im Prinzip durchweg beibehaltene Fünfstimmigkeit trotz des modernen Stils noch als Nachklang aus der alten Zeit gelten, so läßt der Meister in seinem folgenden siebenten Buch auch dieses Bindemittel der Tradition fallen. »*Concerto 7: lib. de Madr. A 1. 2. 3. 4. et 6 voci*« (Venedig 1619) lautet diesmal der Titel. Der Ausdruck »*Concertato*« kennzeichnet dabei das Werk als der speziellen, für die Geschichte der Kammerkantate sehr wichtigen Gattung der »Konzert-Madrigale« zugehörig. Als »Konzertmadrigal« könnte man streng genommen jedes Madrigal mit Continuo bezeichnen, weil es sich dabei um Gegenüberstellung zweier verschiedener Klangwelten, der instrumentalen und vokalen, handelt und das klangliche Wechselspiel ja die historische Grundlage des »Konzert«-Begriffes bildet[1]. Wir sehen aber innerhalb der Continuo-Madrigalliteratur sich noch eine besondere Gattung des »*madrigale concertato*« entwickeln. Diese zeichnet sich teils durch reichliche Beteiligung der Instrumentalmusik, teils durch besonders vielseitige Gliederung des Vokalkörpers (mannigfacher Wechsel zwischen viel- und geringstimmigen Sätzen, oft verbunden mit dramatisierenden Zwecken) aus. Natürlich hat dieses Konzertmadrigal stilverwandte Vorläufer schon in der Literatur des 16. Jahrh., wie denn z. B. die 1548 gedruckten vierstimmigen Madrigale von Giov. Cimello bereits Instrumentalbegleitung[2]) enthalten, und auch die madrigalesken Dialogszenen eines Lasso, Eccard, die Madrigalkommödien eines Striggio, Croce, Banchieri, Vecchi, oder ein Werk, wie Malvezzi's bekannte *Intermedii e concerti* durchaus verwandten Stils und Geistes erscheinen. Allein unter der Herrschaft des Continuo konnten sich alle die das Konzertmadrigal charakterisierenden Elemente doch noch rückhaltloser entfalten als vorher. Dabei ist die Bezeichnung »Konzertmadrigal«, »*madrigale concertato*« natürlich kein ausschlaggebendes Erkennungszeichen der Gattung: hier wie überall zeigt sich die Terminologie oft willkürlich und lückenhaft. So sind z. B. eine Reihe Tonstücke aus Monteverdi's fünftem und sechstem Madrigalwerk eigentlich Konzertmadrigale, obwohl sie der Tonsetzer nicht als solche bezeichnet, andererseits freilich ist im siebenten Buch der ausdrückliche Titel »*concerto*« charakteristisch für die den früheren Werken gegenüber gesteigerte »konzerthafte« Fassung dieser Madrigale. Ein Musterbeispiel dafür ist etwa die »*Canzonetta a 4 concertata con duoi Violini*, *Chitarrone o Spinetta*«, in der abgeschlossene, ein- zwei- und dreistimmige Sätze mit Instrumentalritornellen wechseln, und ein kurzer vierstimmiger Vokalsatz mit Instrumenten das Ganze abschließt. Sehr charakteristisch ist auch ein Stück für Voce sola mit neun begleitenden Instrumenten. Der Singstimme (Sopran) treten an die Seite der *Basso Continuo per 2 Chitarroni*, *Clavicembalo e spinetta* als I. Choro, *Viola da brazzo*, *Coro delle viole all' alta a 4*, *Coro di Viole da braccio. Basso continuo Clavicimbano* als II. Choro und *Viola da braccio overo da gamba*, *Basso da braccio overo da gamba*, *Contrabasso*, *Basso continuo per l'Organo*

1) A. Schering. Geschichte des Instrumentalkonzerts. (1905) Seite 9.
2) Goldschmidt. Studien z. Gesch. d. ital. Oper. I. Seite 129.

als III. Choro. Bemerkenswert ist bei dieser Besetzung die Häufung der Generalbaßinstrumente, durch welche sich das Stück von der im 16. Jahrh. üblichen Instrumentalbesetzung von Madrigalen unterscheidet. Anfangs tritt nur der I. Choro in Aktion, dem weiterhin abwechselnd der II. und III. zur Seite treten. Bei dem lang gedehnten Ausruf: »*O cari Baci*« erklingt zum ersten Mal mit gewaltiger Steigerung das ganze Tutti. Gegenüber den in der eigentlichen Solokantate sich ja ebenfalls alsbald geltend machenden instrumentalen Elementen erscheint diese instrumentale Massenentfaltung von geradezu orchestralem Charakter. Solche Konzertmadrigale sind die Ahnen der späteren Solokantaten mit Orchester, die aus dem Rahmen der Kammermusik heraustreten.

Bemerkenswert erscheinen in dem Werk weiterhin zwei Stücke, die die Überschrift »*Lettera amorosa*« und »*Partenza amorosa*« tragen. Beide fallen durch die Vortragsbezeichnung »*senza batuta*« auf und sind infolge dieser ihrer Anlage charakteristische Äußerungen einer gewissen Problemfreudigkeit [1]) unserer Kunstgattung. Beide Stücke wurden von G. B. Doni getadelt, weil darin dasjenige, was nur von einem Manne (dem Liebhaber) gesungen werden könne, für eine Frauenstimme gesetzt sei [2]). Bei der *lettera amorosa* handelt es sich in der Tat um den Liebesbrief eines Mannes, wie schon der gelegentlich vorkommende Ausdruck »*bel idol mio*« erkennen läßt. Daß das Stück trotzdem für Sopran gesetzt ist, ist ein Zeichen einer merkwürdigen musikalischen Gleichgültigkeit gegen den Text, die in jener Zeit keineswegs vereinzelt ist. Bezüglich der *Partenza amorosa* ist aber Doni's Vorwurf unbegründet, denn dieser Gesang ist für Tenor gesetzt. Beide Stücke rühmt Doni als Musterbeispiele des rezitativischen Stils [3]). Wir vermögen

1) Namentlich im späteren Entwicklungsstadium zeigt die Kammerkantate eine Neigung zur Lösung eigenartiger technischer Probleme. Zur Erprobung harmonischer Effekte insbesondere war die Kantate das Versuchsfeld, wie denn Mattheson Händel's und Marcello's Kantaten zur Übung in den schweren Tonarten empfiehlt. (Chrysander, Händel I. Seite 235 f.) Bononcini beginnt seine »*Cantate e Duetti*« (1721) mit einem künstlich durch zwölf Tonarten schreitenden Rezitativ (Chrysander, Händel II. Seite 68). Vgl. ferner die von Kroyer (»Chromatik im italien. Madrigal, Seite 142 f.) beschriebene *Cantata enarmonica* von Gasparini. Caresana weist in seinen Duetten von 1693 in der Vorrede auf die »problematische« Beschaffenheit einiger Stücke direkt hin: *Gl' ultimi sono un poco astrusi (!), si ponno facilitare con allargargli di battuta, fatti a posta per spratticare quelli di fiacca intonatione*«. usw. Verschiedenartige Beispiele dieser Problemfreudigkeit werden uns im weiteren Verlauf unserer Studie auch in der Literatur des 17. Jahrh. noch begegnen. —

2) Vogel. Vierteljsch. f. Musikwiss. III. Seite 272.

3) Ges. Schr. II. Seite 27: »*E sebbene tutto chiamano Recitativo, intendendo ogni melodia che si canti ad una voce sola; è però molto differente, dove si canta formatamente quasi alla guisa de'Madrigali e dove regna quello stile semplice, e corrente, che si vede in due lettere amorose, pubblicate dal Monteverdi col suo lamento di Arianna e il racconto della morte di Orfeo nel Euridice ... Quanto a me dunque io stimerei, che siccome è molto disdicevole e noioso quel modo di recitare quasi cantando, nel quale la maggior parte de giovani ci casca ... così sia da biasimare quel canto, che pare quasi una semplice favella militando l'istessa ragione ne' contrarj.*« Im Zusammenhang damit meint er auch, daß in strophischen Gesängen die Wiederholung melodischer Phrasen wohlgefällig sei, weil dadurch das rhythmische Element in angenehmer Weise hervortrete (»*come ... ne battimenti del tamburo*«). Bei »durchkomponierten« Gesängen dagegen, wo diese rhythmischen Wirkungen wegfallen, sei reicherer

ihnen heute musikalisch wenig abzugewinnen, so interessant uns auch ihre Form erscheint. Im übrigen enthält das Werk auch eine Reihe einfacher Madrigale, die für den künstlerischen Fortschritt des *stile nuovo* zeugen. Da gibt sich z. B. das homophon zweistimmige Madrigal »*Interrotte speranze*« ganz in der deklamatorischen Art der Florentiner, und doch, wie glücklich ist diese Deklamation mit den Forderungen der musikalischen Periodik in Einklang gebracht, wie logisch und tonal verständig schreitet die Harmonik fort! Dabei zeigen sich bei vereinzelten Stellen, wie z. B. gleich im dritten Takt mit dem Eintreten des *cis-e* (Dominante) der Singstimmen über der orgelpunktartig festgehaltenen Tonika *d* des Continuo ein namentlich durch Monteverdi in Schwung gebrachtes, im Rezitativ der Kammerkantate und Oper bis zum Beginn der neapolitanischen Herrschaft beliebtes Wirkungsmittel, die orgelpunktartige Führung dissonierender Stimmen über dem ruhenden Grundbaß. Ähnliches findet sich übrigens bereits im alten Madrigal [1]); in der Frühzeit des *stile nuovo* hat außer Monteverdi namentlich St. Landi eindrucksvolle Effekte damit erzielt [2]). Die streng deklamatorische Gliederung von Monteverdi's erwähntem Stück deckt sich übrigens in der Art der Durchführung ganz mit dem Stil der alten metrischen Odenkompositionen sowie der verwandten deutschen Choralgesänge *nota contra notam* Osiander'scher Richtung, woran schon die bis zum polyphonen Schluß des Ganzen festgehaltenen Abteilungsstrichlein erinnern. Andere Stücke, wie z. B. das zweistimmige »*O viva fiamm'*« zeigen wieder die Polyphonie des späteren Kammerduetts. Höchst bemerkenswert ist dabei das gelegentliche Heraustreten kleiner Solopartien der Stimmen, ein bedeutungsvoll vorbereitender Zug der späteren mehrgliedrigen Kantate.

Ein Konzertmadrigalwerk reinster Gattung ist das unter dem Titel »*Madrigali guerrieri*« bekannte achte Madrigalbuch Monteverdi's, 1638 erschienen. Es zerfällt in zwei Teile: 1. *Canti guerrieri*, 1—8stimmige Gesänge, deren Abschluß der *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624 komponiert) bildet. 2. *Canti amorosi;* darauf folgt der *Ballo delle Ingrate* (bereits 1608 zu Mantua aufgeführt) [3]). In der Vorrede [4]) verbreitet sich der Meister bekanntlich weitläufig über den von ihm »erfundenen« *stile concitato*. Uns interessieren von dieser Theorie am meisten die den Basso continuo als künstlerisches Ausdrucksmittel betreffenden Ausführungen. Bekanntlich hat Monteverdi hier im *Combattimento* das Tremolo verwendet, das von da an als eines der dankbarsten Ausdrucksmittel festgehalten wurde. Vorläufig freilich in ziemlich sparsamer Anwendung bei besonders bedeutsamer Situation, wie etwa in Cavalli's »*Doriclea*« in der großzügigen Szene, wo die Heldin die Winde beschwört, dem Gatten ihre Klagen zuzutragen [5]). Eine wirkungsvolle Anwendung desselben zeigt z. B. nachstehender Passus aus dem Baßsolo »*Jo de nel ogio nacqui*« der *Madrigali guerrieri*:

Wechsel der melodischen Entfaltung angezeigt. (»*vi si chieda maggiore varità di aria o di canto*«.)
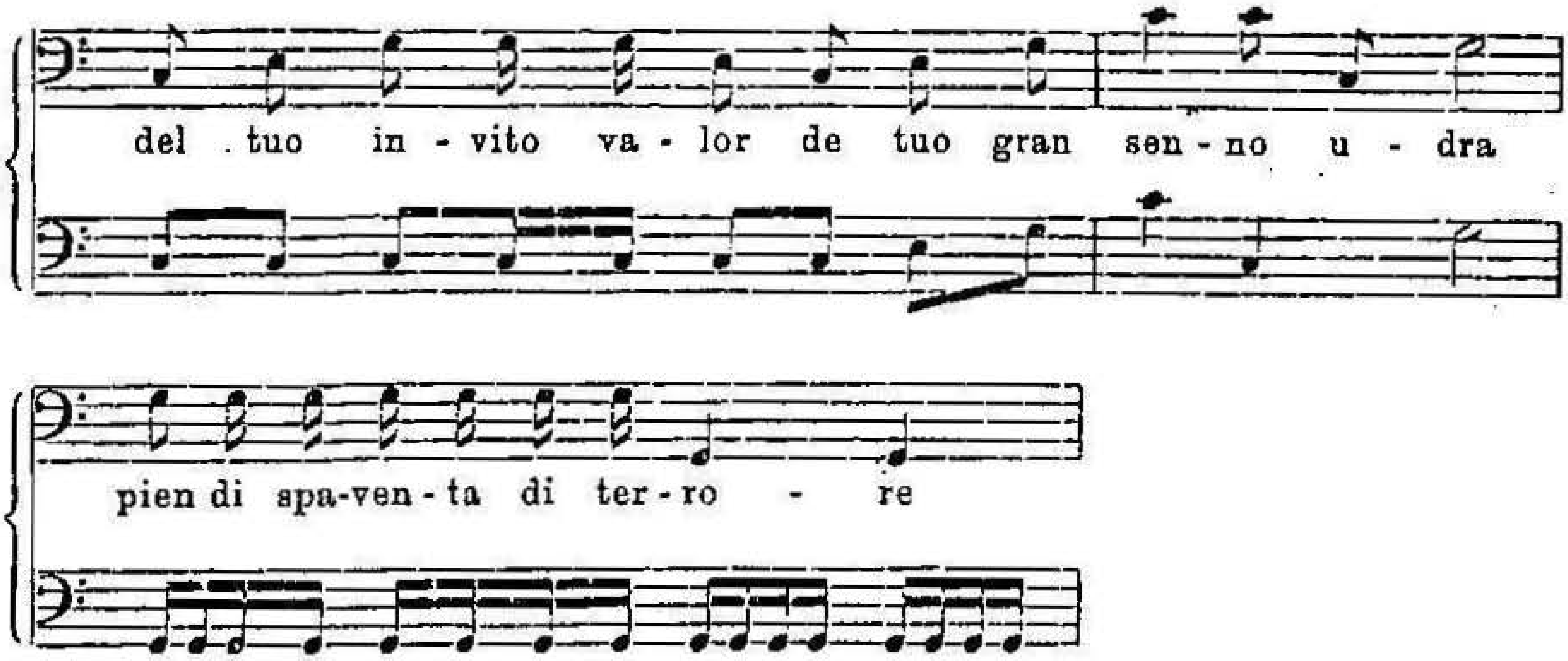
1) Goldschmidt, Studien etc. I. S. 44.

2) Goldschmidt a. a. O. I. S. 52 f.
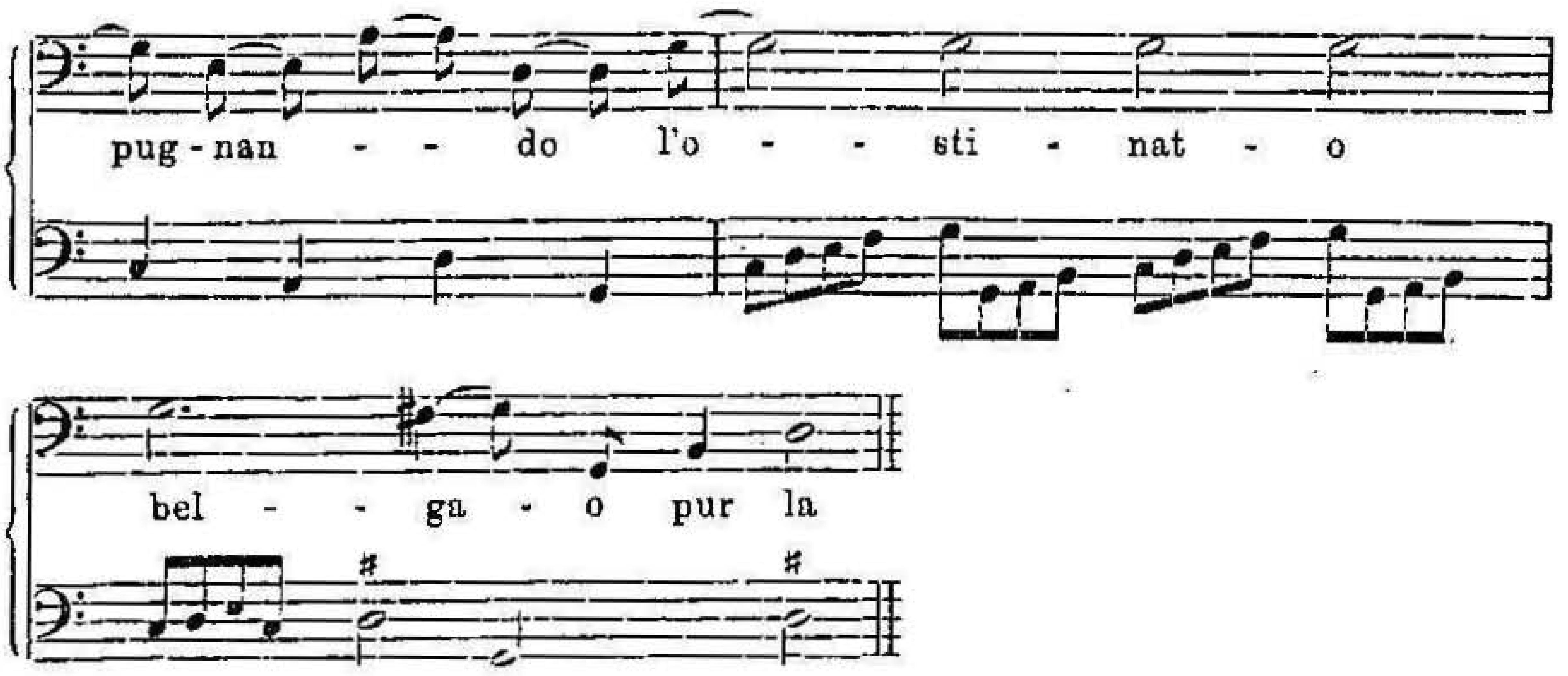
3) E. Vogel. Vierteljahrsschr. f. Musikw. III. Seite 396.

4) Mitgeteilt v. E. Vogel a. a. O. Seite 396 ff.

5) Vgl. Goldschmidt, Monatsh. f. Musikgesch. XXV S. 91.



Die romantische, oft auch theatralisch-opernhafte Färbung, die die Musik durch solche und ähnliche Ausdrucksmittel annimmt, treffen wir in der Kammerkantate fortan gelegentlich immer wieder an. Neben dieser Ausbeutung des Continuos zu harmonisch-koloristischen Wirkungen hat Monteverdi aber auch an seiner thematischen Verselbständigung, die bekanntlich ein bedeutsames Stilmerkmal der späteren Kantate ist, mitgearbeitet. Namentlich geben auch ihm ruhende Stellen in der Melodik der Singstimmen Anlaß zu freierer Entfaltung des Grundbasses; nachstehendes Beispiel aus dem erwähnten Baßsolo ist dafür charakteristisch:



Im übrigen zeigt das Werk die für das »Konzertmadrigal« kennzeichnende reiche Beteiligung von Instrumentalmusik und die vielgliedrige Mehrteiligkeit, wie sie z. B. das ein- bis dreistimmige *»Ma per qual ampio Egeo«* ersehen läßt, das mit einem Tenorsolo beginnt, woran sich mit beabsichtigter klanglicher Steigerung erst ein zweistimmiger, dann ein dreistimmiger Satz anschließt. Die Polyphonie ist namentlich in letzterem stellenweise so verwickelt, daß sie dem alten Madrigalstil hierin nichts nachgibt, und auch die Textphrasen so durcheinander gesungen werden, daß das Ideal klarer Verständlichkeit des Textes, das den Florentinern vorschwebte, bereits wieder bedeutend in die Ferne gerückt erscheint. Die geschmeidige und teilweise

auch deklamatorische Melodik der Einzelstimmen prägt dem Ganzen aber doch den Charakter des *stile nuovo* auf. —

Monteverdi's 1651 (posthum) veröffentlichte »*Madrigali e Canzonetti*« sind nach Stil und Ausdruck fortschrittliche einfache Madrigale, die gelegentlich, wie z. B. das zweistimmige »*Bel pastor*«, den Charakter dialogischer Kammerduette annehmen.

Die vorstehende Betrachtung der Madrigalwerke Monteverdi's und ihrer Beziehungen zur Kammerkantate hat uns gezeigt, daß bei vielen Stücken greifbare stilistische Unterschiede von der mehrstimmigen (solistisch besetzten) Monodie überhaupt nicht mehr bestehen. Außerdem haben wir bei Monteverdi auch die verschiedenen Arten von Formen kennen gelernt, in denen sich das zeitgenössische Madrigal gab. Zwei natürlich auch nicht immer streng geschiedene Gruppen sind dabei besonders zu unterscheiden: das von uns so genannte »Konzertmadrigal« mit reicher Instrumentalbegleitung und Gliederung und das einfache Madrigal mit Continuo. War das erstere auch zukunftsreicher, so hatte doch auch das »einfache« Madrigal als Zufluchtsort intimerer polyphoner Wirkungen seine Bedeutung für die Entwicklung der Kammerkantate. Gerade die feine Kontrapunktik des späteren Kammerduetts fand hier eine vorbereitende Pflegestätte.
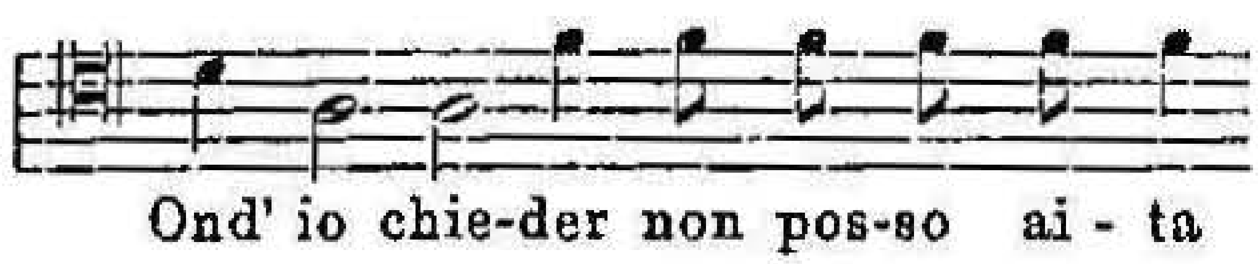
Als Beispiele von zeitgenössischen Werken »einfacher« Madrigale seien hier Anerio's »*Diporti musicali*« (Rom 1617), Olivieri's »*Turca armoniosa*« (Rom 1617) und Ugoni's »*Giardinetto di ricreatione*« (Mailand 1616) kurz analysiert.

Giov. Fr. Anerio, der bekannte Meister der römischen Schule, gibt sich in den *Diporti musicali* stark konservativ. Schon der fast ausschließlich als »*Basso seguente*« erscheinende Continuo ist dafür bezeichnend. Zwar enthält das Werk auch einstimmige Stücke mit Continuo; der Schwerpunkt ist aber doch auf die mehrstimmigen gelegt, und diese geben sich fast durchweg in einfachster, schlichtester Fassung, wofür etwa das kurze zweistimmige »*Occhi stelle mortali*« ein Beispiel zu bieten vermag. Die Melodik der Einzelstimmen ist natürlich aus dem Geiste des *stile nuovo* erzeugt. Leise an den Charakter des Konzertmadrigals erinnert eine »*Aria a 3*«, die mehrteilig ist, mit strophischer Anlage. Der ersten dreistimmigen Strophe folgt eine Reihe Solostrophen.

Auch Giuseppe Olivieri, der zu Anfang der zwanziger Jahre Kapellmeister an S. Giovanni di Laterano war, gehört dem römischen Kreis an. Seine *Turca armoniosa*, welche 16 zwei- und 5 dreistimmige Gesänge enthält, ist vorläufig das einzige von ihm bekannte Werk. Die Vorrede spricht von anderen zu publizierenden oder publizierten Werken, mit denen der Autor seine Neider zu treffen hofft[1]). Namentlich wird das Erscheinen fünfstimmiger Madrigale in Aussicht gestellt. Über Art und Tonsatz der Stücke zeigt die alte Madrigalpolyphonie angewandt auf die Melodik des *stile nuovo*. Vier von den dreistimmigen Tonsätzen gehören zu je zwei und zwei zusammen. Sie sind wechselnd mit »*Preposta*« und »*Risposta*« bezeichnet und bilden gewissermaßen ein Gespräch des Liebhabers mit der Angebeteten. Die Reden

1) Vielleicht hängt mit den Intriguen, auf die diese Vorrede anspielt, sein plötzliches Verschwinden im J. 1623 von seinem Posten zusammen. Dem Titel des Werkes zufolge: »*Giovenili Ardori, Ridotti in Madrigali e novamente posti in musica*« scheint Olivieri auch der Dichter der Texte zu sein.

des Liebhabers sind für drei Tenöre, die der Donna für drei Soprane gesetzt. Das ist also gewissermaßen wieder eine Erinnerung an den alten Chordialog, wie wir ähnliche im Rahmen des *stile nuovo* ja öfters antreffen. Der Titel des ganzen Werkes stammt daher, daß die Donna in den Texten mehrfach als eine »*Turca*«, eine Türkin, bezeichnet wird [1]). Es ist dies ein charakteristisches Zeichen der Zeit. Die Handelsbeziehungen der großen italienischen Städte mit dem Orient sowie die kriegerischen Verwicklungen der Italiener mit den Osmanen spiegeln sich auch in der Literatur und Kunst wieder. So erscheint beispielsweise 1619 auch ein Drama »Soliman« von Prospero Bonarelli [2]). — — Francesco Ugoni, Organist am Collegium di Malco Lodigiano, ist als Komponist einzig durch den genannten »*Giardinetto di ricreatione*« bekannt. Die *Malco il 14. Settembre 1616* gezeichnete Vorrede richtet sich an Sig. Bernardo Belloni, *Prencipe dell' Accademia de Novelli di Codogno*, von dem die Mehrzahl der Textdichtungen herrührt. Das Werk enthält 22 ein- bis fünfstimmige Madrigale, deren fließende, »musikalische« Melodik als sehr erfreuliches Erbe der alten Zeit erscheint. Auch den zwei einstimmigen Gesängen kommt diese Art der Melodik zu gute; Erinnerungen an die Florentiner Deklamatorik wie:



finden sich nur ganz ausnahmsweise. Die Formgebung knapp zweiteilig mit Repetition jedes Abschnitts entspricht dem »Arientypus« der Frühmonodie. Ganz ebenso ist die Anlage der zwei zweistimmigen Madrigale (für Sopran und Baß; letzterer fast identisch mit dem B. c.). Das ganze Werk Ugoni's erscheint als ein künstlerisch recht vorteilhaft wirkendes Verschmelzungsprodukt des *stile nuovo* und der alten polyphonen Kunst, allerdings mit entschiedenem Dominieren der letzteren.

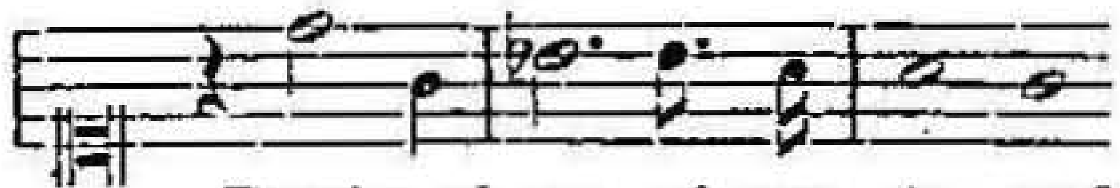
Die Werke, welche teils nach ausdrücklicher Angabe des Titels, teils ihrem Stil nach der Gattung des »Konzertmadrigals« angehören, sind unvergleichlich viel zahlreicher als die »einfachen« Madrigale. Freilich finden sich auch in vielen Büchern *Madrigali concertati* neben den konzertierenden sehr schöne Beispiele von Madrigalen mit einfachem Continuo. Eine scharfe Scheidung beider Gattungen, wie auch eine entschiedene Trennung der monodischen Werke von den Madrigalen ist eben von den Komponisten in der Regel nicht beabsichtigt. So weisen z. B. Franc. Turini's *Madrigali* (Venedig 1621) die verschiedensten Stilformen auf: der Gesamteindruck des Werkes ist aber doch der des »Konzertmadrigals«. Turini, der um 1656 als Domorganist zu Brescia starb, hat seinem Werk auch vier Instrumentalstücke einverleibt. Von den Gesangsstücken zeigen eine zweistimmige Gagliarde (Tanzlied) und ein dreistimmiges Gesangsstück Verwendung der Instrumentalmusik. Der dreistimmige Instrumentalkörper tritt dabei dem Vokalkörper als kompakte Klangmasse in einfachster Kontrapunktik an die Seite: nicht motivisches Wechselspiel sondern lediglich Klangwirkung wird bezweckt. Unter den sieben zweistimmigen Stücken finden sich mehrere schöne Vertreter des »einfachen«

---

1) »*Servite al Turco voi, Ad una Turca io servo.*«
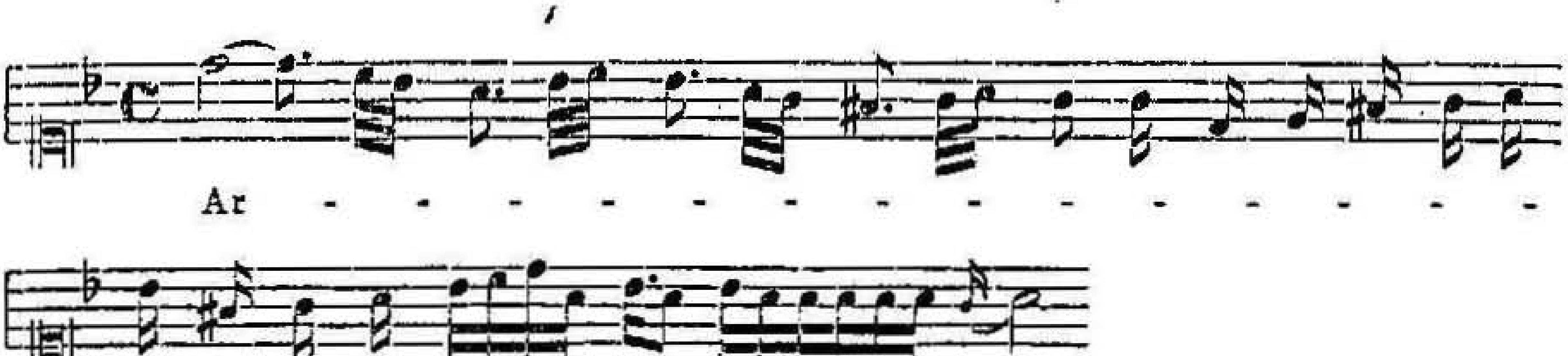
2) W. Preibisch, Quellenstudien zu Mozart's »Entführung«. Sammelbde. d. IMG. IX, 3. Seite 431.

Madrigals. Konzertierenden Charakter trägt durch seine dramatische Anlage das dialogische »*Perche piangi*«, das mit der gegenseitigen Wechselrede und dem zweistimmigen Schluß einen Typus des späteren Opern- und Kammerduetts vordeutet. Macht sich dabei in vielen Zügen der Melodik der Geist des *stile nuovo* rückhaltlos geltend, so kann andererseits doch das Anfangsmotiv des Stückes:



seine Herkunft aus dem Gedankenkreis des alten A cappella-Madrigals nicht verleugnen. Welch' stark konzertierenden Charakter, namentlich durch den »durchbrochenen« Tonsatz andere Gesänge des Werkes manchmal zeigen, läßt etwa der Anfang des zweistimmigen »*O misera Dorinda*« ersehen. Ein als *Aria* bezeichnetes Solostück für Sopran gibt sich als einfaches Strophenlied; ein anderes Solostück für Tenor erscheint als »Madrigal« im Sinne Caccini's.

Drei Jahre nach dem eben besprochenen veröffentlichte Turini ein zweites Madrigalwerk: »*Madrigali a 2 3 4 voci. Con alcuni concertati a due Violini* e una cantata a voce sola in *stile recitativo*«. (Venedig 1624.) Hier sehen wir schon im Titel die verschiedenen Gattungen: einfaches Madrigal — konzertierendes Madrigal — Kantate auseinandergehalten. Von der Solokantate ist im Rahmen dieses Aufsatzes nicht zu sprechen. Im übrigen erscheint das Werk dem älteren ziemlich verwandt. Unter den drei »konzertierenden« Stücken mit Violinen findet sich auch hier wieder eine zwei + zweistimmige Gagliarde »*Fortunata Pastorella*«, ferner eine zwei + zweistimmige Arie »*Ecco Maggio*« und ein drei + zweistimmiger Gesang »*Lagrime voi*«. Die Violinen haben hier kleine Vor- und Zwischenspiele. Die Stücke ohne Instrumente machen vom »durchbrochenen« Tonsatz nur bescheidenen Gebrauch, zeigen daher nur wenig konzertierenden Charakter. Dafür beherrscht das ganze Werk ein wahrhaft unglaublicher Schnörkelstil, für den nebenstehender Anfang eines zweistimmigen Stückes charakteristisch ist:



der alle stereotypen Verzierungen der Caccinischule, »lombardische Manier« und Triller enthält.

Erscheint somit Turini's Werk in vielen Punkten reaktionär, so begegnet uns nunmehr in den »*Musiche di camera*« *Lib. IV.* von Giovanni Valentini eine bedeutungsvoll in die Zukunft weisende Erscheinung. Valentini, der die längste Zeit seines Lebens als Kapellmeister in Diensten des kaiserlichen Hofes zu Wien stand, ist überhaupt eine für unser Thema höchst interessante Persönlichkeit. Seine hierfür besonders in Betracht kommenden *Musiche a 2 voci* müssen als zur Spezialgeschichte des Kammerduetts gehörig hier freilich ausscheiden; hier handelt es sich um seine der Gattung des Konzert-

madrigals nahestehende Werke. Und da zeigt z. B. sein erwähntes Lib. IV[1]) in Form und Anlage ganz die Art der dreißig Jahre späteren Werke verwandter Gattung. Es sind zwei- bis sechsstimmige, in der Form ziemlich breite Konzertmadrigale mit Beteiligung von Instrumenten (Violinen) und in mannigfacher Gliederung. In der Notierung ist der Gebrauch bezeichnend, rezitativische Stellen im Basso continuo-Heft partiturmäßig zu geben, während das Werk sonst in Stimmbüchern gedruckt ist. Ganz so findet man es in den einschlägigen Druckwerken der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre. Es ist das ein Zeichen, daß die Trennung zwischen »Arie« und »Rezitativ« damals sich im Empfinden und Bewußtsein der Tonsetzer bereits vollzogen hat. Das Rezitativ soll sich freier im Takt ergehen. Deshalb wird es partiturmäßig notiert, damit der Continuospieler »nachgeben« kann. Manchmal, wie z. B. zu Anfang eines Duos für zwei Tenöre: »*Silentio o Fauni*« tragen rezitativische Stellen auch die ausdrückliche Bemerkung »*Si canta senza battuto*«, ähnlich wie wir dies bei Monteverdi fanden. Wenn das Stück dann später zu mehr geschlossener Melodik übergeht (»*Dormi pur*«), steht wieder »*à battuta*« vorgeschrieben. Unter den Stimmbüchern des Werkes findet sich eines »*per li Chitarroni*«, das inhaltlich dem Continuoheft so ziemlich identisch ist: ein charakteristischer Beleg für die Neigung der Zeit, den Continuo reich mit Akkordinstrumenten zu besetzen. Auch Valentini's Werk enthält wieder ein »Tanzlied«, einen vierstimmigen »*Passemezzo con la gagliarda*«; auf den ersten Teil im C-Takt folgt die »Proportio« im $^3/_1$ Takt. —

Auf instrumentale Wirkungen verzichten ganz die *Madrigali concertati* (Venedig 1622) von Alessandro Grandi (in Ferrara, Venedig und Bergamo tätig), einem als kirchlicher wie weltlicher Tonsetzer gleich fruchtbaren Meister[2]). Der Begriff des »Konzertierens« ist also bei diesen knappen Stücken von dem »durchbrochenen« Tonsatz der Stücke genommen. Die Formen sind vorwiegend ziemlich knapp und verhältnismäßig einfach. Am reichsten gegliedert erscheint eine dreistimmige Arie »*Mira fuggir le stelle*«, in der geschlossene Soli mit geschlossenen dreistimmigen Sätzen wechseln. Dramatische Anlage zeigt das dreistimmige »*O dolcissima morte*«, eine Szene zwischen *Adone, Venere ed un pastore*[3]). Es setzt sich aus einer Reihe längerer geschlossener Soli und selbständiger zwei- und dreistimmiger Sätze zusammen. Daß die Partie der Venus für Tenor geschrieben ist, ist wieder ein Beispiel für jene uns schon bekannte Gleichgültigkeit der Zeit gegen die natürliche Charakteristik der Stimmen. Eigenartig ist die Notierung: in jeder Stimme ist nämlich der Continuo unterlegt, und zwar nicht nur bei den Soli, sondern auch bei den zwei- und dreistimmigen Sätzen; eine Gesamtpartitur existiert

---

1) Die Vorrede ist datiert: Wien, 1. Februar 1621. Lib. I—III ist bis jetzt nicht bekannt. 1619 hatte Valentini »*Musiche concertate*« *a 6—10 voci* veröffentlicht; 1625 folgte ein *V. libro de Madrigali* »*diviso in tre parti nella prima si contengono Madr. à 3 concertati con l'istrom., nella 2a Scherzi a 6 concertati con l'istrom. nella 3a Madrigali a 6 per cantersi senza istrom.* Hier sind also die Gattungen ähnlich getrennt, wie in Turini's obenerwähntem Werk. Außer den *Musiche da camera* liegen alle diese Werke bis jetzt nur fragmentarisch vor.

2) Grandi war wahrscheinlich der erste, der den Ausdruck »*Cantada*« in die Terminologie des *stile nuovo* einführte.

3) Vgl. auch die Ausführungen bei Ambros-Leichtentritt. Musikgesch. IV. Seite 874 ff.

aber dennoch nicht, denn im Continuoheft sind nur, wie gewöhnlich, die Textanfänge angegeben. Einfacher in der Form geben sich die Dialoge »*Anima disperato*« und »*Com' è soave cosa*«, die beide wieder die bekannte Form, zuerst dialogische und zum Schluß zweistimmige Stimmführung zeigen. Die Melodik ist in dem Werk, soweit sich nicht noch der Florentiner Koloraturengeist störend bemerkbar macht (wie z. B. am Schluß des eben erwähnten Dialogs »*Com' è soave*«), sehr verständig in Periodik wie Tonalität.

Das Gleiche gilt von der Mehrzahl der Stücke in dem Sammelwerk »*Madrigali del Signor Cavaliero* Anselmi« (Venedig 1624)[1]), wie etwa der duettierende Anfang des zweistimmigen Gesangs »*Lidia quei tuoi bei crini*« von Girol. Ferari ersehen läßt. Stärkere Anleihen bei der Deklamatorik des *stile nuovo* machen dagegen wieder die *Madrigali concertati* von Antonio Gualtieri[2]) (Venedig 1625). Die zehn zweistimmigen und vier dreistimmigen Stücke entbehren ebenfalls instrumentaler Beigaben; um so mehr rechtfertigt ihr vielgliedriger Tonsatz den Konzerttitel. Obwohl in dem Werk die Polyphonie eine untergeordnete Rolle spielt, kommen doch durch das konzertierende Wechselspiel der Stimmen manche sehr reizvolle Imitationswirkungen zustande, wie dies z. B. der gefällige Anfang des Tenorduos »*E tu parti ben mio*« ersehen läßt. Ganz verwandt im Stil sind die *Madrigali concertati* des Ferrareser Kirchenkapellmeisters Giov. Ceresini (Venedig 1627; 15 zweistimmige, 3 dreistimmige und 3 vierstimmige Gesänge), die nur hin und wieder, wie mit dem zweistimmigen »*In quel gelato core*« einen Rückblick in die Vergangenheit tun. Ein Madrigalwerk von Banchieri, »*Saviezza giovenile*« (1628)[3]) ist eine Übertragung der bekannten Form der Madrigalkomödie auf das Gebiet des *stile nuovo*, gehört also eher der Geschichte der Oper an.

Sehr formenreich erweisen sich die Madrigalwerke des Galeazzo Sabbatini, zeitweisen Kapellmeisters »*di camera*« des Herzogs von Mirandola. (*Madrigali concertati.* Venedig 1625. 1626. 1627. 1630. 1636.) Soweit Verfasser sie kennt, erscheinen am interessantesten die *Madrigali à 5 voci* 1627; (zweite Auflage 1634). Auf elf fünfstimmige Stücke mit einfachem Continuo, abwechselnd mit zwei Sopranen oder zwei Tenören, folgen sechs »*Concerti con Instromenti*«, d. h. Gesänge mit konzertierenden Instrumenten. An solchen sind beispielsweise bei einem Stück genannt: »*due Violini e Basso di Viola, o Chitarrone e Rossignolo di Creta se piace*«. Weiterhin enthält das Werk drei Stücke für zwei Singstimmen mit Instrumenten: »*Vezzosetta Pastorella*«. — »*Vita e morte*«. — »*Arsi*« *con Instromenti e senza.* Bei diesem letzteren findet sich im Canto die Notiz »*Volendosi cantare senza Sinfonie si tralasciaranno le pause comprese dalle linee* ⌣.« Ebenso sind im

1) In der Venedig, d. 23. Dezember 1623 gezeichneten Vorrede spricht der Dichter Anselmi die Hoffnung aus, daß seine Werke mit der Musik geschmückt, sich eher sehen lassen können als allein. Eine mit den Anfangsbuchstaben seines Namens gezeichnete zweistimmige Nr. »*Ha la mia Lidia*« ist wohl von ihm komponiert und gemahnt stark an den deklamatorischen Stil der Florentiner.

2) Nach Eitner, Quellenlexikon IV Seite 398 f. war Gualtieri ein Priester und diente 1608 und noch 1625 an der Kirche und dem Kollegium zu Monselice in der Lombardei als Kapellmeister. In der v. 20. Sept. 1625 gezeichneten Vorrede seines Werkes sagt er u. a. »... *Favorito e honorato da lei* (einem Signor Francesco Duodo) *con tanta benignità del titolo di Maestro di Capella nelle Sette Chiese*«.

3) Die vierte Auflage eines 1607 unter dem Titel »*Prudenza giovenile*« publizierten Werkes. Vgl. Ambros-Leichtentritt, Musikgesch. IV. 272.

Bc. die entsprechenden Partien mit ⏜ Klammern bezeichnet, d. h. sie sind auszulassen, wenn man das Stück ohne Instrumente aufführen will. In der Tat beteiligt sich der Instrumentalkörper nicht am thematischen Gewebe des Vokalstücks, sondern tritt nur mit selbständigen Vor- und Zwischenspielen in Aktion. Wo in anderen Stücken die instrumentalen mit den vokalen Stimmen zusammen treten, geschieht dies in der klangmassigen, homophonen Weise, die wir vor kurzem bei einem anderen Werk der Zeit beschrieben haben. Das letzte Stück des Werkes, »*Pastorelle vezzosette*« *a 3 voci e 3 stromenti* ist ein rhythmisches Kunststück, ein abermaliges Beispiel der schon erwähnten technischen Problemfreudigkeit unserer Kunstgattung. Hier findet sich nämlich in den Stimmen die Bemerkung:

»*Canzonetta à 3 voci e 3 Instrumenti, che si può cantare in tempo Binario ò in Tempo Ternario; al Tempo Binario servono per pause li numeri di sopra, al Ternario le pause nelle rige*«. (Über die Pausen sind Zahlen 23. 12. 4 usw. geschrieben.)

Im Continuoheft steht:

»*Canzonetta . . . in doi Tempi, ò in numero Binario e all' hora andaranno doi minime alla misura, ò in numero Ternario e all' hora andaranno tre minime alla misura. Nel numero Binario vuol esser misura presta. Nel Ternario si puo battere in tre se piace*«.

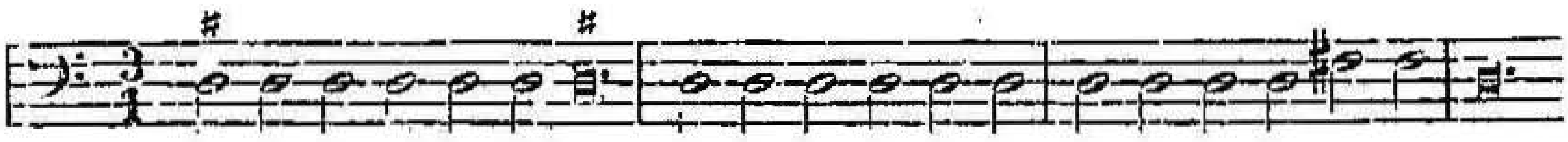
Die Lösung des Problems in der Praxis ergibt sich ohne Schwierigkeit; künstlerischer Wert kommt dieser technischen Spielerei natürlich nicht zu.

Zeigen schon die vorstehend besprochenen »*Madrigali à 5*« von Sabbatini starke solistische Neigungen, so gilt dies in gesteigertem Maße von den anderen, auch geringstimmige Stücke enthaltenden Madrigalwerken des Meisters. So erscheinen beispielsweise die *Madrigali concertati a 2, 3, ed 4 voci* von 1626 (2. Aufl. 1636) obwohl in der Formgebung meist ziemlich einfach, stark mit solistischen Elementen durchsetzt, wofür etwa der Anfang des Tenorduos »*Tu pur mi fuggi Clori*« bezeichnend ist. Sabbatini's Polyphonie ist namentlich in diesen kleineren zweistimmigen Tonsätzen sehr fein verästelt, ohne die primäre Forderung des *stile nuovo*, charakteristische Deklamation der Einzelstimmen, aus dem Auge zu verlieren.

Die verschiedenen Entwicklungsstufen des Konzertmadrigals zeigen sich ziemlich klar ausgeprägt in dem Schaffen von Martino Pesenti. Die Bezeichnung *Madrigali* concertati erscheint erst im Titel seines 1638 veröffentlichten 4. Buches. Allein verzichten die früheren Madrigalbücher auch auf die Beiziehung konzertierender Instrumentalmusik, so haben sie doch bereits die konzertierend »durchbrochene« Arbeit, wie sie beispielsweise das solistisch beginnende Tenorduo »*Jo moro*« aus dem *Lib. I. de Madrigali* (Venedig 1621; 2. Aufl. 1628) zeigt. Weit ausgesprochener verraten die Konzerttendenz natürlich die *Madrigali concertati* von 1638[1]). Seltsam kontrastiert dabei mit der modernen Form der Stücke die altmodische Notierung einzelner Sätze in gewaltigen Pfundnoten; dies ist eine Eigenart, die sich übrigens bis in die zweite Hälfte des Jahrh. in den Konzertmadrigalwerken findet. Am aus-

1) Die Vorrede des Druckers Vincenti nennt den blinden Komponisten »*una maraviglia di Venezia*«. Gestorben muß Pesenti Ende 1647 oder Anfang 1648 sein, da er am 27. Mai 1647 die Dedikation seiner *Capricci stravaganti*-unterzeichnet, und am 15. März 1648 sein Verleger Vincenti ihn in der Vorrede der posthumen »*Ultime musicali fatiche*« als gestorben nennt. (Vgl. Bol. Cat. III Seite 148 f.)

geprägtesten tritt der Konzertcharakter in Stücken hervor wie dem Dialoge mit Violinen »*Qui dove un seggio*«, in dem ein- und zweistimmige Sätzchen in bunter Folge mit instrumentalen Zwischenspielen wechseln. Die Soli tragen teilweise strophischen Charakter, ihre Melodik neigt manchmal zum Liedmäßigen. Der Dialog ist eine Art Liebesduett zwischen Dorina und Eurino. In der Ausführungsvorschrift: *Dialogo a 2; Tenore e Canto overo* due Tenori sehen wir wieder jene seltsame Außerachtlassung der dramatischen Vernunft in der Besetzung, die wir nun schon mehrmals im Rahmen unserer Kunstgattung antrafen. Weitere Konzertmadrigalwerke von Pesenti erschienen 1641 und 1647; letzteres Datum tragen seine zu Venedig gedruckten Capricci stravaganti, die, wie schon der Titel schließen läßt, einige besonders originelle Stücke enthalten, wie z. B. gleich das erste »*Hor che guerriera tromba*«; es wird vom Continuo (Solo) folgendermaßen eingeleitet:

 usw.

In ganz ähnlichen grotesken Motiven ergeht sich auch die Singstimme. Bemerkenswert ist, daß das Stück in D dur steht, der Tonart, die später in der Oper für die pompösen Heldenarien stereotyp wurde. Pesenti's letztes Werk, seine posthum veröffentlichten »*Ultime musicali fatiche*« (1648) bringen in gewissem Sinne eine Rückkehr zur Einfachheit, denn das Werk enthält meist kleinere zwei- und dreistimmige liedartige Gesänge mit strophischer Anlage. Nur ausnahmsweise zeigt sich eine reichere konzertierende Gliederung, wie in dem dreistimmigen »*Su la sponda*«, wo die *seconda* und *terza stanza* Soli für den ersten und zweiten Tenor sind, der Schlußsatz dagegen ein zweistimmiges Tutti. Die zweistimmigen Stücke sind sämtlich für zwei Tenöre bestimmt, bei den dreistimmigen tritt noch der Baß hinzu; hie und da deutet aber die Verwendung des Sopran- statt des Tenorschlüssels die beliebige Besetzung an. Auch Tanzlieder enthält das Werk, so z. B. eine melodisch und harmonisch recht gefällige zweistimmige Corrente »*Amor chi ti die*«.

Zu den vielseitigsten Vertretern ihrer Gattung gehören die Konzertmadrigale, die Domenico Mazzocchi, der bekannte römische Musikdramatiker, 1638 veröffentlichte. (*Madrigali a 5 voci ed altri concerti.* Rom 1638.) Aus der kulturhistorisch interessanten Vorrede habe ich in meiner Habilitationsschrift einiges zitiert. Man sieht in dem Werke Alt und Neu in seltsamer Mischung nebeneinander stehen, wie ja Mazzocchi auch auf dem Gebiete der dramatischen Musik (in seiner Oper »*La Catena d'Adone*« 1626) einer der ersten war, der den modernen rezitierenden Stil mit Elementen der alten Vokalpolyphonie befruchtete, wie etwa der imitatorische Cyklopenchor im Prolog beweist[1]). Das Werk von 1638 eröffnen acht Madrigale »*da concertarsi sù l'Istromento*«; der fünfstimmige Tonsatz ist von drei- und zweistimmigen, wie solistischen Episoden reich durchbrochen, auch die Koloraturen des *stile nuovo* fehlen nicht. Dann folgen acht Madrigale »*senza instrumento*«, in geschlossenem fünfstimmigen, altmadrigalesken Tonsatz. Den Schluß bilden acht eigentliche Konzertmadrigale, *madrigali* »*variamente concertati*«, vier-, fünf-, sechs- und achtstimmig im Stil der ersten Gruppe verwandt. Eines

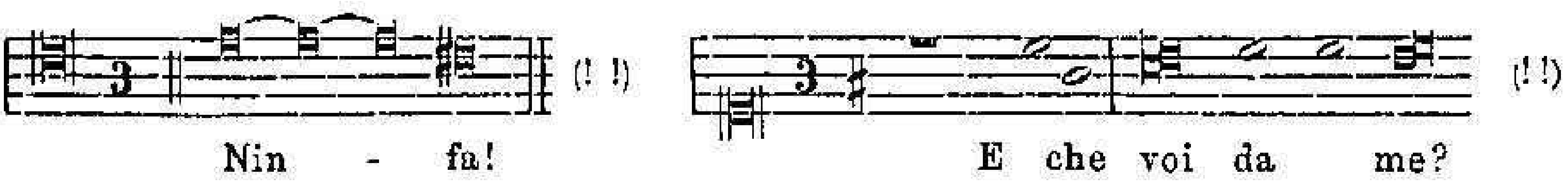
1) Goldschmidt, Studien I. S. 155.

à 5 voci: »*Chiudesti i lumi*« ist als »*Ruggiero a 5 per le Viole* bezeichnet; da alle Stimmen Text untergelegt haben, ist wohl ganz in alter Art ihre gleichzeitige vokale und instrumentale Ausführung gedacht. In dem an den letzten Stücken nicht beteiligten Quintus-Stimmheft steht statt dessen ein »*Dialogo a III*« *d'autore* mit den Interlokutoren Silvia (Canto I), Eurilla (Canto II), Fileno (Basso); textlich ist es eine der bekannten Schäfer-Liebesszenen. Diese Art Stücke ist für die spätere Literatur des Konzertmadrigals typisch; nachstehende Disposition möge über den Bau des Dialogs unterrichten:

à 3 »*Ninfe gioite*« — Silvia: »*Ben tu Fileno*« — Fileno: »*Tu non anco*« — Silvia: »*Ma che mi giova*« — Eurilla: »*Deh cara Silvia mia*« — Fileno: »*Dunque con licto gioco*« — à 3: »*Chi chiude Amor nel seno*«.

Das Ganze besteht also aus einer Reihe von zwei dreistimmigen Sätzchen umrahmter Solostellen. Die Soli sind in der Form sehr knapp, in der Melodik stark deklamatorisch und laufen meist in eine ziemlich zopfige Koloratur aus. Als Abschluß des Ganzen folgt noch eine ebenfalls dialogisierend zwischen den drei Personen gehaltene *Passacaglia a tre:* »*Uso dolce mio foco*« in der die dynamische Nuancierung besonders interessant ist. Wenn da z. B. einmal zwei Stimmen die Bezeichnung »*Pianiss.*« tragen und eine dritte gleichzeitig durch *F.* (forte) hervorgehoben ist, so ist dies ein deutlicher Beweis, wie sorgfältig die alten Komponisten die Stimmen des polyphonen Gewebes je nach ihrer verschiedenen thematischen Bedeutung dynamisch abgetönt und unterschieden wissen wollten. — —

Gleichfalls der römischen Schule zugehörig erscheinen die »*Canzonette amorose*« (Venedig 1642; zweite Aufl. 1647) von Orazio Tarditi, ein Konzertmadrigalwerk ziemlich bescheidener Natur, in der Melodik aber recht ansprechend und verständig. Tempobezeichnungen wie *presto*, *adagio* treten gelegentlich die Gesänge kantatenhaft schattierend auf. Das Werk enthält auch ein zweistimmiges[1]) Stück »*Il ciel per me non gira* von Mauritro Battaglia, *Scolare dell' Autore*. Tarditi war übrigens nicht nur eifriger Kirchenkomponist, sondern trat auch als Madrigalist seit 1633, sowie 1628 auch mit *Arie a voce sola* hervor. Ähnlich war auch Biagio Marini, der durch sein Wirken in Neuburg a. D. und Düsseldorf auch mit der deutschen Musikgeschichte verknüpft ist, seit 1618 ein ungemein eifriger Vertreter des *stile nuovo* und zwar speziell der Gattung des Konzertmadrigals. Sein letzterschienenes einschlägiges Werk, das »*Concerto terzo delle musiche da camera*« (Mailand 1694) mag hier als Beispiel seines Stils wie als bemerkenswerter Repräsentant seiner Gattung besprochen werden. Es enthält 14 drei- bis sechs- und mehrstimmige Stücke mit Violinen in sehr reichlicher Gliederung und breiter Ausführung. Im wesentlichen ist der Stil aber durchaus polyphon madrigalesk im alten Sinne; nur in einigen kleineren interkalierten Soli kommt der *stile nuovo* zu seinem Rechte. Sehr reichlich ist die instrumentale Ausstattung teils durch selbständige Instrumentalsätzchen, teils durch Begleitstimmen beim Gesang. Charakteristisch für den Zusammenhang mit der alten Kunst ist schon die Notation in Pfundnoten und Ligaturen wie sie etwa der Anfangsdialog:



1) nicht dreistimmig, wie Eitner, Quellenlexikon I. S. 36 angibt.

zeigt; doch begegnen wir diesem merkwürdigen Festhalten an einer gänzlich unpraktischen, längst überwundenen Notierungsmethode noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Werken verwandter Gattung. Der Dialog ist dramatisch und mehrteilig, ein Stück wie wir ähnlich nun bereits mehrmals beschrieben haben. Außer dem Continuo treten zwei Violinen und zwei Viole da braccio den Singstimmen begleitend zur Seite. Das Werk enthält auch ein Echostück »*Grotte ombrose*« ganz im alten Genre.

Im Stil dem eben beschriebenen so ziemlich identisch ist ein neun Jahre früheres Werk Marini's, seine: Compositioni varie per musica di camera (Venedig 1640). Auch hier handelt es sich um zwei- bis siebenstimmige Konzertmadrigale. Die drei zweistimmigen Gesänge sind ausnehmend einfacher Faktur ohne konzertierende Instrumentalbegleitung. Reicher ist ein Dialog »*Pastorella vaga e bella*« zwischen Sopran und Baß mit zwei Violinen ausgestattet. Das Stück besteht aus einer Reihe von durch Instrumentalritornelle eingeleiteten Solosätzen, denen sich ein zweistimmiger Gesang »*Ma crudele*« und zuletzt ein »*Finale*« (!) *à 4*: »*Che godrai*« (2 Singst. und 2 Violinen) anschließt. Ähnlich nur in etwas knapperen Linien ist ein Stück für Baß, Alt und zwei Violinen »*Chi non senta per voi*« gehalten, auch die mehrstimmigen Gesänge zeigen meist derartig vielsätzige Formen, wie sie uns in der einschlägigen Literatur nun schon so zahlreich begegneten. —

Marini's Werke sind mit ihrer instrumentalen Fülle und abwechslungsreichen Vielgliedrigkeit ein Musterbeispiel des Konzertmadrigals in prunkvollster Entfaltung, demgegenüber Werke wie die vorerwähnten *Canzonette amorose* von Tarditi oder die *Madrigali concertati* (Venedig 1645) des Venetianer Kapellmeisters Giov. Rovetta eine einfachere Richtung vertreten[1]. In letzterem Werk, das auf Instrumentalmusik ganz verzichtet, interessiert vornehmlich das Schlußstück »*Il maggio*«, ein Preislied auf den Frühling. Nach längeren Solostellen des Tirsi wird jeweils der ziemlich breite madrigaleske Chorrefrain »*Spiri l'aura*« wiederholt. Das Werk ist in Stimmbüchern notiert; die Soli des Tirsi sind aber dem B. c. partiturmäßig überlegt, ein Brauch, den wir nun schon mehrmals in Stimmbücher-Werken antrafen. Recht interessant sind auch einige kleinere zweistimmige Stücke mit selbständigen Solosätzchen, wie das »*Vaga e cruda*«. Das sind nun freilich eigentlich keine »*Madrigali concertati*« sondern Kammerduette. — — —

Diese stilistische Annäherung zwischen Madrigal und Kammerkantate prägt sich in der zweiten Hälfte des Jahrh. noch stärker aus. Als alte »Madrigale« kennzeichnet die einschlägigen Werke aber doch, abgesehen von den ausschlaggebenden stilistischen Merkmalen meist schon die Notierung in Stimmen statt der bei den »modernen« Kantatenwerken üblichen Partituranlage.

Wir nennen zunächst die 1659 zu Palermo erschienenen *Arie spirituali* von Giov. Batt. Fasolo, der, wie der Titel angibt, um diese Zeit Kapellmeister des Bischofs von Monreale (bei Palermo) war. Die Fußnoten der Druckbogen lauten: »*Canzonette*« *à 2 e 3 del* Fasolo. In der Tat sind die Stücke ganz im alten Kanzonettenstil gehalten, es sind einige dreißig, meist sehr knappe madrigaleske Tonsätze, teilweise mehrteilig mit bekannter Refrainanlage oft auch strophisch und mit interkalierten Solis. Ein Dialog »*Angelo, Anima e Demonio*« ist ganz im Charakter und Stil der zahlreichen ähnlichen, uns aus früheren Konzertmadrigalwerken bekannten Stücke gehalten.

1) Über Rovetta's *Madrigali concertati* von 1640 finden sich einige Ausführungen bei Ambros-Leichtentritt, Musikgesch. IV. Seite 878.

Dramatische Neigungen haben wir bei der Literatur unserer Musikgattung von Anfang an beobachtet; die zahlreichen »*Dialoghi*«, die sich in Werken aller Gattungen und Jahrzehnte finden, sind dafür ebenso charakterisch, wie die eine bestimmte Situation, eine bestimmte »Szene« u. dgl. behandelnden Solokantaten (»Sujetkantaten«), denen wir in Drucken wie Handschriften begegnen. In diesen Zusammenhang gehören auch zwei auf der Grenze zwischen Kantate und Konzertmadrigal stehende Druckwerke, welche sich uns hier chronologisch anschließen: zwei undatierte, aber ungefähr in die Mitte des Jahrhunderts fallende Werke v. P. A. Giramo, »*Il pazzo*« und »*Hospedale degl'infermi*« und Simon Vesi's 1660 zu Venedig erschienene »*Mascherate*«. Giramo, über dessen Persönlichkeit vorläufig nichts näheres bekannt ist, widmet sein »*Il pazzo*« der Principessa di Toscana, Anna v. Medici, und entschuldigt in der Neapel, ohne Datum, gezeichneten Vorrede das Wagnis, derartige harmlose Scherze einer so hohen Dame zuzueignen. Ähnliche Entschuldigungen dem Leser gegenüber enthält eine »*Lo stampatore*« überschriebene Vorrede, welche »*cose maggiori*« für bald in Aussicht stellt[1]). Das ganze Werk ist etwas im Charakter der *commedia del arte* gehalten. Es sind eine Reihe teilweise recht witziger einstimmiger Gesänge (»Narrenszenen«), die sich mitunter zu drastischen musikalischen Späßen versteigen, wie z. B. ein einstimmiges dialogisierendes »Duett« für Tenor, der abwechselnd in natürlicher Tonlage und abwechselnd eine Frauenstimme imitierend im Falsett singt, zeigt. Eine andere Szene, in der der Pazzo sich vorbereitet, seine Liebeslieder zu singen und sein Instrument stimmt (er schraubt das *b-fa* herunter), erinnert ganz an Wagner's Beckmesser. Dieses Stück ist als »*Passacagli*« bezeichnet. Die einzelnen Tonsätze stehen alle untereinander in textlichem Zusammenhang; eine Gruppe davon ist auch musikalisch durch einen öfters wiederkehrenden Refrain »*Ogn'un che mi sà per savio mi tiene*« in bekannter Weise zusammengeschlossen. Den Schluß des Ganzen bildet eine einstimmige Serenata und ein dreistimmiger Chor der Pazzi.

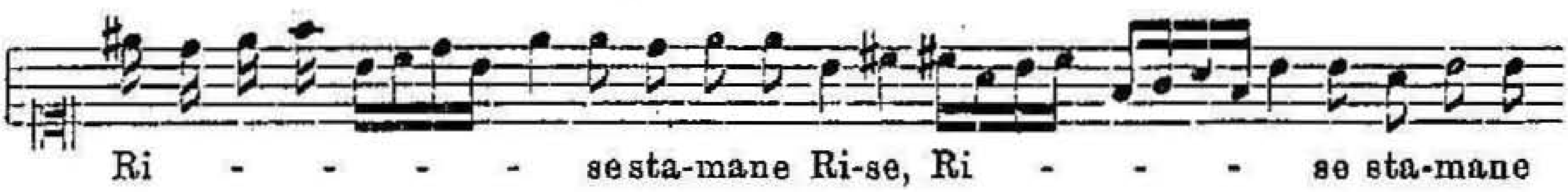
Unmittelbar angeschlossen an dieses Werk erscheint ein zweites gleicher Gattung, »*Hospedale degl'infermi*« betitelt, eine noch einheitlichere dramatische Szene als der *Pazzo*. Es beginnt mit einem dreistimmigen Chor, der alle Liebeskranken ins Hospital einlädt. Nacheinander erscheinen nun der *Amante ferito*, *Amante pazzo*, *Amante cieco*, *Amante vecchio*, *Amante povero*, *Amante ardito* und *Amante geloso*. Sie finden Rat und Hilfe, nur der Eifersüchtige wird als unheilbar fortgejagt. Eine zweite ähnliche Szene schließt sich an. Die musikalische Diktion ist lebhaft deklamatorisch; die dialogischen Wechselreden werden in der Regel von kurzen zweistimmigen Gesängen beschlossen. Das originelle Werk repräsentiert eine Richtung, die wir schon früher bei Banchieri's »*Saviezza giovenile*« streiften und die als Nachhall der Madrigalkomödie des 16. Jahrhunderts erscheint.

Das gleiche gilt in beschränkterem Maße für die *Mascherate* von Simon Vesi; das Werk enthält zwei bis vierstimmige Konzertmadrigale mit zwei Violinen in bekannter Weise reich in Soli, Instrumentalritornelle usw. gegliedert. Ein Dialogo zwischen Honore und Lascivia fällt durch die breite Formgebung auf; der Einleitungsgesang der Honore zeigt überdies die dreiteilige Dacapoform. Im übrigen tragen die Stücke nicht eigentlich drama-

1) Von sonstigen Werken Giramo's sind bis heute nur bekannt, »*Arie à più voci*«, die Vogel (Bibl. der gedr. weltl. Vokalmusik Italiens) um 1645 ansetzt.

tischen, sondern mehr lyrischen Charakter; stets aber handelt es sich um bestimmte Situationen oder Szenen. So wird in einer *Mascherate de Vagabondi* das Handwerksburschenleben gepriesen, in einer Mascherata »*Un caccidor pescador e uccellador*« das Jäger- und Fischerleben usw. »Szenische« Anweisungen zur (zweiten) »*Mascherata dell'apestati*« lassen erkennen, daß der Autor bei seinen Stücken sogar an szenische Vorführung im Kostüm dachte. Ähnliches war ja bekanntlich auch bei der alten Madrigalkomödie üblich. — —

Spezialerscheinungen, wie den beschriebenen Schöpfungen Giramo's und Vesi's gegenüber, repräsentieren Werke wie Gius. Ercole Bernabei's *Concerto madrigalesco* (Rom 1669) oder Mario Savioni's *Madrigali morali e spirituali à 5 voci concertati* (Rom 1668) die Durchschnittsformen ihrer Gattung. Savioni, ein bemerkenswerter Vertreter der römischen (handschriftlichen) Kammerkantate, strebt der Vorrede zufolge in seinem Werke eine Vereinigung von Arie und Madrigal an[1]), auch sollen die Stücke als Anhang (»Schlußchöre«) zu früher gedruckten Konzerten Savioni's dienen[2]). Z. B. die beiden Madrigale »*All' hor che ridente*« und »*Hor dov' è quel contento*« können wahlweise als Abschluß zum ersten Konzert »*La Brevità della vita*« gesungen werden, u. dgl. Formlich sind die Stücke gewöhnliche fünfstimmige Madrigale, mit nicht einmal sonderlich »durchbrochenem« Tonsatz; aber die Melodik verrät den Geist der neueren Kammerkantate. Ein gewisser Zierstil beherrscht das Ganze; kolorierte Phrasen wie:



spielen sich die Stimmen »konzertierend« imitatorisch zu. Abgesehen von einzelnen, die fortgeschrittene Zeit verratenden geschmeidigen und galanten Wendungen ist das freilich nichts weniger als ein neuer Stil, auf den die zitierte Bemerkung der Vorrede eigentlich schließen lassen könnte. —

Einen verwandten stilistischen Eindruck machen die *Canzoni e Madrigali morali e spirituali a 1, 2, e 3 voci*, die Maria Francesca Nascimbeni aus Ancona 1674 veröffentlichte. Die musikalische Diktion des Werkes ist sehr figurenreich, aber arm an neuen Wendungen; es ist eine ewige Wiederholung derselben kolorierten Phrasen. In diesem Sinne ist es ganz charakteristisch, wenn selbst das beigefügte Lobgedicht auf die Komponistin nur von »*passaggi*« spricht[3]). Die einzelnen Stücke wirken ziemlich langatmig; die zwei- und dreistimmmigen, bei welch letzteren in der ganzen Anlage der »Konzertmadrigalcharakter« besonders scharf hervortritt, sind von kleinen Solopartien durchzogen, die indessen nur bei den dreistimmigen Stücken selbständigere Fassung zeigen, während sie bei den zweistimmigen in den Verlauf des Ganzen eng eingegliedert und nur (in alter Weise) durch ein beigeschriebenes »*solo*« hervorgehoben sind. An die vorgeschrittene Zeit gemahnt dabei hin und wieder die Bezeichnung »*aria*« (als Gegensatz zu rezitativischen Partien).

1) »*A chi canta . . . In questi componimenti hò procurato di unire insieme l'Aria e l'Madrigale per conformarli alla qualità de Concerti . . .*« (Vogel, Bibl. II. Seite 196.

2) *Concerti morali e spirituali.* Rom 1660.

3) »*De tuoi passaggi la canora vera*
Fassi d'humani affetti in dolce incanto.«
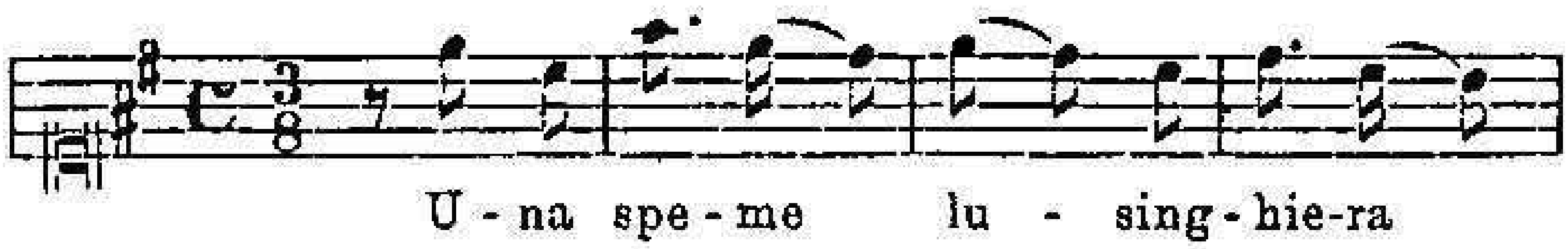
Die Notation des Werkes ist in Stimmen; dem Continuo, der wegen der geistlichen Richtung der Texte für Orgel bestimmt ist, sind die Solostücke und die Soli der dreistimmigen Sätze (— nicht die der zweistimmigen —) in bekannter Weise partiturmäßig (ohne Text) übergelegt. —

Einige Konzertmadrigalwerke hat in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch Carlo Grossi veröffentlicht. Als Beispiel seines Stils diene uns sein *Anfione*, *Musiche da camera ò per Tavola a 2 e 3 voci.* Venedig 1675. Gewidmet ist das Werk dem Herzog Franz II. von Modena[1]) Es bringt madrigaleske Tonstücke bekannter Faktur mit ziemlich reichlichen instrumentalen Zwischenspielen, die indessen nach des Komponisten eigener Angabe im Notfall weggelassen werden können[2]). Sie sind meist ziemlich kurz (einige zwanzig Takte) und reich mit Echoeffekten ausgestattet; ihre verschiedenen Namen »*Introdutioni*«, »*Bizzarie*«, »*Ritornelli*« bezeichnen nicht eigentlich verschiedene Gattungen. Nur die »*Bizzarie*« zeichnen sich manchmal durch seltene Taktarten wie $\frac{12}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{9}{8}$ u. dgl. aus[3]). Wie im übrigen der zierliche geschmeidige Kantatenstil sich nach wie vor auch in diesen Madrigalformen geltend macht, das zeigt der Anfang des in uns nun längst vertrauter Art der Formgebung gehaltenen Dialogs »*Filli e Lidio*« mit dem zwar nicht sehr kunstvollen aber echt kantatenhaften imitatorischen Kleinmotivspiel.

Weit intensiver noch als Grossi hat sich Angelo Berardi in seinen *Musiche diverse variemente concertate per camera à 2, 3 e 4 voci* (Bologna 1689) die Verschmelzung von Madrigal- und Kantatenstil angelegen sein lassen. Das erste Stück seines Werkes ist ein ausgesprochenes »Madrigal« alter Richtung für zwei Canti, wofür schon das Anfangsthema



mit seinen einleitenden breiten Notenwerten charakteristisch ist. Eine Reihe weiterer als »*Canzonetta*« bezeichneter Stücke repräsentieren in ihrer Melodik und Faktur dagegen ganz den solistischen Kantatenstil, aus dem allein ein Thema, wie etwa



1) Daß Grossi in früherer Zeit seine Dienste dem Modeneser Hofe gewidmet hat, ergibt sich aus der Vorrede, wo es u. a. heißt: »*Se ne primi anni di mia gioventù, hebbe l'honore la mia ossequiosa divotione di consacrare la debolezza de proprij talenti, in varie occasioni nelle Chiese, Teatri e Tornei à Serenissimi Antenati: e ben di dovere, ch'io ne porti al presente anco gl'umilissimi ossequi dell' animo mio all' A. V. S. degno Sucessore de medesimi.*«

2) *Avertimento à Signori Virtuosi: Le introduttione, Bizzarie, e Ritornelli de stromenti, che servono perche dove si trovano Virtuosi suonatori non restino otiosi: potranno in mancanza d'essi tralasciarsi, principiandosi col Cembalo al proprio luogo delle Voci; ma volendosene valere potranno replicarsi li Ritornelli in conformità delle annotationi del Basso Continuo della cui osservatione dovrà il diligente Virtuoso Maestro, ò suonatore, porgergline l'aviso à suoi tempi; Dio li guardi.*

3) Die Bizzaria war auch ein Bestandteil der gleichzeitigen Instrumentalsuite. Vgl. z. B. Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik, Seite 277.

hervorgehen konnte. Eine Reihe dieser zweistimmigen »Kanzonetten« haben auch selbständige solistische Zwischensätze, nähern sich also der Form des großen Kammerduetts. Diese Soli sind wieder im Basso continuo partiturmäßig überlegt[1]. Weiterhin bringt Berardi's Werk einige breitangelegte Kantatenstücke; so eine Cantata à 3 »*Il giuditio universale*« einen Dialogo »*O Cieli battaglia*«[2] (*Interlocutori*: Terra, Cielo, Christo, Maria) und eine Cantata à 4 »*L'Inferno*«. Mit reichem Wechsel von Soli und mehrstimmigen Gesängen, stellen sich die Stücke als kleine Oratorien dar; es sind kantatenhafte Weiterbildungen der dramatischen Konzertmadrigale eines Marini und Genossen. —

Als Beispiele von Werken, in denen der Übergang vom Konzertmadrigal zur Kantate definitiv vollzogen ist, nennen wir schließlich die *Cantate morali e spirituali* von Giv. Batt. Mazzaferata, Giac. Cesare Predieri und »*La moralità armonica*« von Giv. Batt. Bassani, von denen letztere beide der Bologneser Schule angehören.

Mazzaferata, Kapellmeister der *Academia della morte* in Ferrara, der früher bereits »*Madrigali*« à 2 e 3 (1668), sowie zwei Werke »*Canzonette e cantate*« (1668 und 1680) veröffentlicht hatte, gibt den Tonstücken seiner *Cantate morali e spirituali à 2 e 3* ganz die Form der gleichzeitigen Solokantate. An den Madrigalstil erinnert, abgesehen von der Notierung in Stimmbüchern[3] nur der dreistimmige Tonsatz einiger Nummern. Im übrigen zeigt schon die scharfe, selbst terminologisch gekennzeichnete Scheidung von »Arie« und »Rezitativ« das Werk ganz im Fahrwasser der modernen Solokantate, während ein Stück wie das zweistimmige »*Al pentirsi o mio cor*« sich im wesentlichen als Kammerduett mit ausgedehnten solistischen Teilen darstellt. Die Melodik in dem später erweitert wiederholten zweistimmigen Einleitungssatz ist stilistisch eng verwandt mit den gleichartigen Partien aus den Kammerduetten Stradella's oder Steffani's. Die kontrapunktische Kunst ist freilich trotz der durchgängigen imitatorischen Einsätze eine ziemlich bescheidene. Was aber dem Werk in erster Linie modern kantatenhaften Charakter verleiht, ist die thematisch ungemein belebte Behandlung, die der Continuo in den raschen Solosätzen erfährt. Auch die reichliche Gliederung durch Tempowechsel, die das Ganze beherrscht, ist ein modern kantatenhafter Zug. —

Giac. Cesare Predieri, Kapellmeister an der Metropolitankirche zu Bologna, gibt seinen 1696 erschienenen *Cantate morali e spirituali* als letztes Stück ein dreistimmiges »Madrigal« bei, »*Tormentosa laberinto*«; allein selbst in diesem tendenziell auf die alte Form zurückgreifenden Stück ringt sich der moderne Kantatenstil nach kurzer »madrigalischer« Einleitung immer entschiedener durch, namentlich in dem »*Affettuoso e largo*« überschriebenen Teil, der ausgesprochen solistischen Charakter trägt. Bei den übrigen Stücken erinnert nur manchmal die äußere Anlage (die Art beispielsweise, wie die

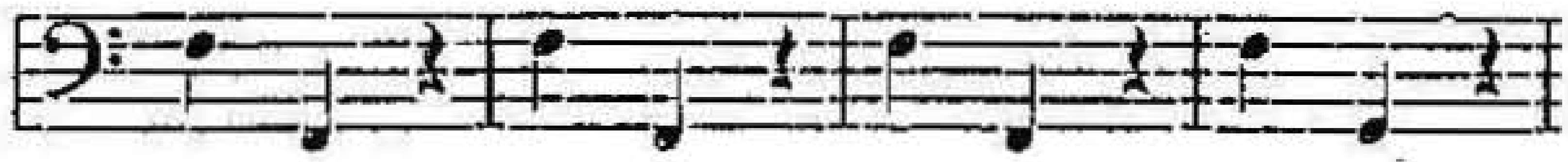
---

1) In einer dieser Kanzonetten »*Per te amor*« ist der Schlußsatz in der bekannten Hohl-Notierung ♪ geschrieben, die hier ganz augenscheinlich im Gegensatz zur gewöhnlichen Schreibart (♪) gesetzt ist und offenbar ein breiteres Tempo andeutet. Man darf daher auch in der zeitgenössischen handschriftlichen Literatur das Vorkommen der hohlen ♪-Noten nicht immer lediglich als »Kopistenliebhaberei« auffassen.

2) Parole von Sig. Liberato Patenzo. *Canonico nel Duomo di Spoleto.*
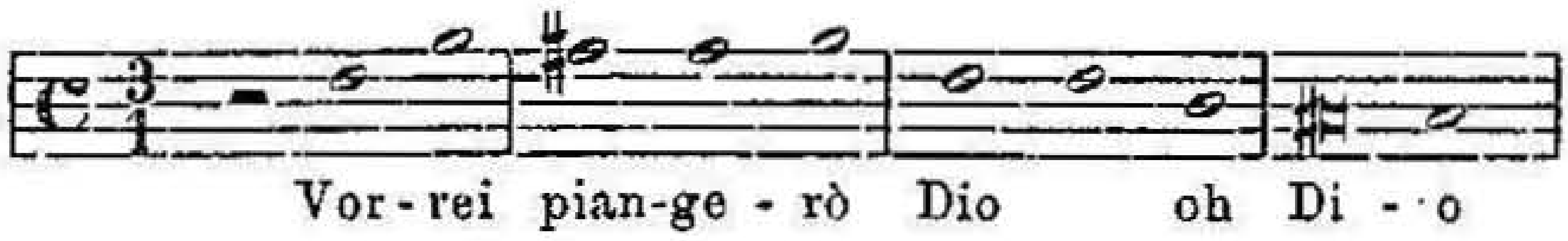
3) Die Solostellen sind auch bei diesem Werk im B. c. partiturmäßig überlegt.

als Vor- und Zwischenspiele dienenden »Sinfonien» eingeführt sind) an das Konzertmadrigal. Sonst ist ebenfalls schon wieder die Trennung von »*Arie*« und »*Rezitativ*« ein scharf charakterisierendes Kennzeichen des Kantatenstils. Diese Trennung kommt übrigens hier in der Notation (in Einzelstimmen) dadurch zu charakteristischem Ausdruck, daß im Basso continuo nur die rezitativischen nicht die ariosen Soli partiturmäßig übergelegt sind, was in dem gewohnten taktfreien Vortrag des Rezitativs seinen Grund haben dürfte. Ein dramatisches Stück, dem der beliebte Vorwurf einer Kampfszene zwischen St. Michael und Lucifer zu Grunde liegt, erinnert äußerlich wohl auch noch an die uns wohl bekannten, in den früheren Konzertmadrigalwerken so bebeliebten »Dialoge«, ist aber in der Art der Durchführung ganz modern kantatenhaft. Gelegentlich wird dabei der Continuo in der aus der zeitgenössischen Solokantatenliteratur bekannten Weise als tonmalerisches Ausdrucksmittel verwendet, wofür z. B. gleich der Anfang des Stückes mit den wuchtigen Oktavschlägen:


u. s. f.

charakteristisch ist. Übrigens enthält das Werk auch noch andere ähnliche »dramatische Stücke«, die freilich minder interessant sind.

Einen ziemlich schroffen Gegensatz zwischen modernem Stil und altmodischem Äußeren zeigt Gio. Batt. Bassani's Kantatenwerk *La moralità armonica* (Bologna 1683, 1690, 1700) das wir hier als Beispiel des ungemein ausgedehnten Schaffens dieses fruchtbaren Meisters herausgreifen [1]). Betrachtet man da in einer der Stimmen etwa den Anfang eines Adagio à 3:



so könnte man glauben, es handle sich um ein Dokument aus der frühesten Epoche des Konzertmadrigals [2]), allein der musikalische Stil, vor allem die vielseitige Gliederung einzelner Stücke in rezitativische und ariose Soli, die mit den mehrstimmigen Episoden abwechseln, belehren sofort über den wahren Entstehungskreis des Werkes. In Erscheinungen wie den zuletzt angeführten ist die Verschmelzung zwischen Kantate und Madrigal definitiv vollzogen. Das Konzertmadrigal ist am Endpunkt seiner Entwicklung angelangt. Das um die Jahrhundertwende auflebende Interesse für die alte Kunst läßt aber nun auch das alte Madrigal neu erstehen; neben den Motetten Palestrinas gelten Werke wie Marenzios fünfstimmige Madrigale als höchstes Muster der Kunst, um deren Nachahmung sich die ersten Meister mühten [3]). Die Madrigale Steffani's, Bononcini's, Lotti's, Caldara's u. a. verdanken diesem Zug der Zeit ihre Entstehung. So erlebte damals die alte Madrigalkunst eine Epoche der Nachblüte, die der Kammerkantate zum Teil die besten Kräfte entzog. —

1) Die Fußnoten der Druckbogen lauten übrigens »Madrigali *à 2 e 3 voci del Bassani op. Quarta*«.

2) Daß übrigens das Festhalten solcher altmodischer Schreibart in Pfundnoten ein Charakteristikum des Konzertmadrigals ist, haben wir bei Marini gesehen.

3) Chrysander, Händel I. Seite 345 ff.

Dr. Arne, a Bicentenary Notice.

By

William H. Cummings.

(London.)

It is noteworthy that three generations of the same family were named Thomas Arne. The Bishop of London granted a marriage licence on February 4, 1680, to "Thomas Arne of St. Paul's Covent Carden, Bachelor, 27 and upwards, and Mary Thursfield of St. Martin's in Fields, Spinster 20. with her father's consent at St. Peter's Cornhill, or elsewhere in Diocese." These were the grandparents of the composer. The register of St. Paul's, Covent Garden, records on December 30, 1682, the baptism of "Thomas, Son of Thomas Arne by Mary his wife." This was the father of the composer. In April, 1707, he married Anne Wheeler at the Mercers' Chapel, Cheapside, and three years afterward the son was born who became the celebrated musician. The baptismal register of St. Paul's, Covent Garden, contains this entry, dated May 28, 1710, "Thomas, Son of Thomas Arne by Ann his wife." I can find no contemporary evidence of the day of his birth; but March 12 is the traditionary date which has met with general acceptance. We may note that Arne received only one Christian name at his baptism, Thomas; when and why he adopted the second name Augustine we can only surmise. Probably it was done to distinguish him from his father and grandfather. It has been suggested that he may have assumed the name Augustine when he joined the Roman Catholic Church. I have made diligent inquiry, at the Sardinian Chapel and elsewhere, and have failed to find any evidence of this. An autograph letter of Dr. Burney in my possession says that "old Mrs. Arne, the mother of Dr. Arne, was a bigotted Roman Catholic." Doubtless she instructed her son in the tenets of her church; but it is noteworthy that the burial register of St. Paul's, Covent Garden, on the north side of which church the composer was interred, gives his name Thomas Arne.

Arne's birthplace was a house in King Street, Covent Garden, now No. 34, but then known as "The Two Crowns and Cushion"; it attained some celebrity from the residence, as lodgers of the elder Arne, of four "Indian Kings," so called, who were North American chiefs. Arne was an upholsterer, paying the handsome rental of £ 75 per annum, and serving as Parish Overseer; therefore a man of means and position; so well-to-do, that in due course he sent his son to Eton to be educated.

Some errors have arisen respecting the father of the composer; there is a letter of Addison's in *The Tatler*, dated 1710, which is supposed to allude to him, depicting him as an ardent politician, neglectful of wife

and family, and as a consequence insolvent. This very probably referred to the grandfather of the composer, who died in the debtors' prison, and was buried in the churchyard of St. Paul's, Covent Garden, and registered on December 24, 1713, "Thomas Arne from the Marchelsea." It has been asserted that the composer's father died in prison, and was the poor victim whose case was reported in the House of Commons on March 2, 1728, as follows:

"Mr. Edward Arne, Upholsterer, being in the taproom of the Fleet prison, was suddenly seized, without the least provocation, and forced into a damp, nauseous, and unwholesome dungeon, without fire or covering where through excessive cruelty for space of six weeks, he lost his senses and died."

A committee of inquiry was appointed, whose printed report, dated 1729, reads:

"It appeared to the Committee that in the year 1725, one Mr. Arne, an Upholder, was carried into a stable which stood where the strong room on the master's side now is, and was there confin'd (being a place of cold restraint), till he died, and that he was in good state of health before he was confin'd in that room."

A further Report was issued in same year which contained horrible and revolting details respecting the cruel treatment of Arne, and instruments of the use torture in other cases. Edward Arne doubtless was a member of the musician's family. The burial register of St. Paul's, Covent Garden, notes, on the "23 of October 1725, Edward Arne, from the Fleet Prison."

The most authentic records we have of Arne, the composer, come from the pen of Dr. Burney, who, when seventeen years of age, was staying in Chester, and was introduced to Arne, then journeying from Dublin to London. Burney played on the harpsichord to Arne, who recognised the youth's ability and offered to take him as an articled pupil. This proposal was accepted, and Burney lived in constant intercourse with Arne for three years from 1744 [1]). Burney said Arne's father gave his son a good education, and sent him to Eton with a view to his being brought up to the profession of the law, "but his love for music operated upon him too powerfully for his own peace, or that of his companions; for with a miserable cracked common flute, he used to torment them night and day, when not obliged to attend school." Burney further said, "Arne told me himself that when he left Eton, such was his passion for music, that he used to avail himself of the privilege of a servant, by borrowing a livery and

1) Fulke Greville, desiring to engage a teacher and performer on the harpsichord, applied to Kirkman, the well-known instrument maker, who recommended the youth Burney. Greville requested Arne to permit his pupil to accept the appointment. Arne, after considerable bargaining, consented to cancel "the articles" on payment of £ 300, which was immediately handed to him by Greville.

going into the upper gallery of the opera, which was then appropriated to domestics."

I have made inquiry at Eton College respecting Arne, but find that he was an Oppidan, living as a boarder in one of the masters' houses; and not being a scholar on the foundation, no record of his residence can be found. We may surmise that Arne retained his predilection for the flute after he left Eton—for Gainsborough's portrait of him represents him with a flute in hand. Various anecdotes bear witness to Arne's devotion to music. On leaving Eton, his father placed him as an articled clerk in an attorney's office, but the youth contrived to smuggle a spinet into his bedroom, upon which, after muffling the strings, he was wont to practise when the other members of the family had retired to rest. He also made the acquaintance of Festing, the violinist, and obtained from him regular instruction; he appears to have rapidly progressed, and soon essayed his powers as a performer. A neighbour was one evening entertaining some friends with a concert; when the elder Arne, calling at the house, was invited to join company to hear the music. Accepting the invitation, he ascended the stairs, and was astonished to find his son acting as first fiddler, and doing so with credit. This incident appears to have convinced the father of his son's vocation, and he permitted him to abandon discordant law for concordant music.

Arne, now that he was permitted openly to prepare himself for the profession of a musician, soon convinced his family that he was endowed with special natural ability. Burney says he bewitched the whole of them, and finding his sister had a sweet and sympathetic voice, he gave her such regular instruction, that being heard by Lampe, the composer, he, in 1732, engaged her to sing in his opera "Amelia." She was very successful, and when Arne made trial of his powers as a composer by setting to music Addison's "Rosamond," he engaged his sister to perform the principal character, and also wrote the part of the *Page* for his younger brother Michael. The work was first performed on March 7, 1733, at the theatre in Lincoln's Inn Fields. The other characters in the piece were sung by Mrs. Barbier, Leveridge, Mr. Corfe, Mrs. Jones, and Miss Chambers. The opera was performed ten nights in succession, with great applause; on the last occasion for the benefit of Mr. Arne (junior).[1] His success induced him to compose music for a burletta. "Tom Thumb," by Fielding. This had previously been played as a comedy in 1731, under the title of the "Tragedy of Tragedies." Arne called his piece the "Opera of Operas"; and it was produced on May 31, 1733, at the new

1) This use of the word *junior* proves that the composer's father was still living. As a matter of fact he died in 1736, and was buried in St. Paul's, Covent Garden, on June 17.

theatre in the Haymarket, his brother playing the part of *Tom Thumb*. The music was generally admired, and the performances were attended by the Princess Amelia, the Duke of Cumberland, the Prince of Wales, and other members of the royal family. The burletta became popular, and had a long run. This composition was followed by another of a different kind; namely a Masque with Harlequinade entitled "Dido and Æneas." Arne was now regularly attached to Drury Lane Theatre as composer, and his sister, having become a popular singer, married in 1734 Theophilus Cibber; henceforth she was well known as Mrs Cibber—and her fame is established in connection with Handel. She was chosen by him to sing the contralto part at the first performance of the "Messiah," in Dublin.

In 1736 Arne married Cecilia Young, daughter of Charles Young, the organist of All Hallows, Barking; she had two sisters, both excellent singers, who also married musicians. Cecilia was the star; she had been well taught by Geminiani, and possessed a good natural voice and a fine shake. Burney says: "Her style of singing was infinitely superior to that of any other English woman of her time"; the compass of her voice extended to E in alto. In the year of his marriage we find Arne composing incidental music for "Zara," a tragedy produced at Drury Lane. Mrs. Cibber, in this piece, for the first time displayed her powers as a *tragic actress*; Burney remarks that "she captivated every hearer by her native sweetness of voice and powers of expression; it was difficult to say which of the two received the greater applause, the actress for her interesting person, pathetic voice and manner, or the musician (Arne) for his natural and pleasing strains, particularly the March, which was encored every night." Mrs. Cibber died in 1766, and was buried in the north cloister of Westminster Abbey. Garrick, when told of her death, exclaimed, "Barry and I still remain, but Tragedy is dead on *one side*." Arne was twenty-six years of age when he married. Two years later, in 1738, he established his reputation as a lyric composer by the admirable manner in which he set Milton's "Comus." The libretto was altered and adapted for Drury Lane stage by Dr. Dalton, who introduced lines from other works of Milton, and added some of his own. The part of *Comus* was taken by Mr. Quin, of the *Attendant Spirit* by Beard, *Euphrosyne* by Mrs. Clive, and the *Lady* and *Pastoral Nymph* by Mrs. Arne. The production had a long run, and it is interesting to note that the piece was played at Drury Lane Theatre on April 5, 1750, for the benefit of Elizabeth Foster, a granddaughter of the poet Milton, then living in extreme old age and poverty, with the result that she received over £ 130. Garrick recited a prologue written expressly for the occasion by Dr. Johnson.

In "Comus," Arne made it quite evident that he possessed a style

of melody peculiarly English and wholly his own. Graceful, flowing, and elegant, full of expression and just accent; jolly when the poetry required animation, and simple when the situation demanded it. I need only cite the songs, "Now Phœbus sinketh in the West," "By dimpled brook," and "How gentle was my Damon's air," in proof of this. The production of the work gave a new turn to the national taste. The music became so popular that various convivial and vocal associations were formed which long flourished under the name of "Comus's Court".

On the title-page of the printed full score of "Comus," Arne described it as his "Opera Prima"—and although in truth it was not his first work, I am inclined to think it was his best. The orchestration is very interesting; in addition to the usual strings—violins, violas, violoncellos, and double-basses—we find parts for two flutes, two oboes, two trumpets.

Two years after the composition of "Comus," the great opportunity for Arne arrived. Frederick, Prince of Wales, the son of George the Second, determined to hold a fête at his residence, Cliefden, near Maidenhead, to commemorate the Hanoverian Accession to the Throne of England, and the birthday of the Princess Augusta. The services of Thomson the poet, and of Arne the musician, were judiciously requisitioned to provide words and music. The festivities commenced on August 1, 1749, and were duly noticed in the *London Daily Post* the next day in the following words:

"Last night was perform'd at the Gardens of Cliefden, in commemoration of the Accession of his late Majesty King George, and in Honour of the Princess Augusta; (their Royal Highnesses the Prince and Princess of Wales, with all their Court being present) a new Masque of Two Acts, taken from the various Fortunes of Alfred the Great, by Mr. Thomson: and performed by Mr. Quin, Mr. Milward, Mr. Horton, and *others* from both theatres; also a Masque of Music, called the Judgement of Paris, writ by Mr. Dryden; and concluded with several scenes out of Mr. Rich's Pantomime Entertainment, perform'd by himself and others of his appointing, particularly the Skeleton Scene in Merlin's farce, and the Dwarf Scene in Orpheus and Euridice. Also the famous Signora Barbarini (newly arriv'd with Mr. Rich from Paris) performed several dances, and so much to the satisfaction of their Royal Highnesses, that His Royal Highness was pleas'd to make her a very handsome Present. And the whole was conducted with the utmost Magnificence and Decorum."

There are several points deserving of emphasis in the foregoing account. First, Thomson is mentioned as the author of the Alfred Libretto—Mallet's name is not suggested nor is the composer's. Dryden is named as the author of "The Judgement of Paris": this is an error, it should have been Congreve: and His Royal Highness appears to have been quick to recognise and reward the foreign dancer, but left the musician to find his recompense elsewhere. He had his reward speedily. The

music in the "Judgement of Paris," was printed soon afterward with the following title:—

"The music in The Judgement of Paris, consisting of All the Songs, Duettos and Trio, with the Overture, in Score, As perform'd by Mr. Beard, *Mr. Lowe*, *Mr. Arne*, Mrs. Clive, Miss Edwards, and others, At the Theatre Royal in Drury Lane. To which (By particular Desire of Several Encouragers of this Work) are added the *celebrated* Ode, in Honour of *Great-Britain*, call'd Rule Britannia, and Sawney and Jenny, a favourite Dialogue, in y[e] Scotch Stile, The whole Compos'd by Thomas Augustine Arne. Opera Sesta."

The first performance of "Rule, Britannia" had taken place, as already stated, on August 1, 1740, and here is evidence published shortly afterwards that it had already become *celebrated*; it now stands an enduring monument to the genius of the musician Arne. After the death of Thomson, Mallet endeavoured to create an impression that he was the author of the words of "Rule, Britannia"; but we may remember that Mallet made his fame by the ballad "William and Margaret," to which he attached his name, and had it printed in Edinburgh in 1724. Mallet went through life posing as the author of "William and Margaret," asserting that a quotation from Fletcher's play inspired him to write it. There is however in the British Museum an old Black Letter sheet-ballad with the words of "William and Margaret," as given by Mallet, and the Black Letter sheet is dated 1711—moreover, that is merely a reprint of a song known to have existed one hundred years before.

There is no doubt that Thomson's claim to the authorship is just. The words and the music, as we now hear them, have become somewhat altered. The original lines of the chorus ran „Rule, Britannia, Britain rule the waves," certainly better than the perversion now in vogue, "Britain rules the wave"; but the music on the whole is perhaps improved, the vocal phrases are brought closer together, and thereby strengthened, one note of the melody has been altered, and doubtless will so continue, although I think the original, from a musician's point of view, was harmonically stronger. It is interesting to note that "Rule, Britannia" was soon "freely translated" into German and published in Hanover. I possess the copy, which is without author's name or date; this was followed in 1799 by another issued by the same Hanoverian publishers, giving the English and the German words, well translated by Walter. This copy also omits the composer's name. On March 16, 1741, the Masque of "Alfred," ending with the favourable Ode "Rule, Britannia" was performed at the Smock Alley Theatre, Dublin. It is worth noting that in 1746 Handel wrote the "Occasional Oratorio," to commemorate the suppression of the Jacobite revolt of 1745, and he honoured Arne by quoting the first three bars of "Rule, Britannia" to the words "War shall cease, welcome Peace "—



This was undoubtedly an intentional and well-considered act of Handel's. "Rule, Britannia" was generally popular, not only with the Hanoverians, but also with the Jacobites, who changed the words to suit their political aspirations.

Beethoven wrote five variations for pianoforte on "Rule, Britannia," published 1804—he used it also in the Battle Symphony which was performed at Vienna in 1814, under the composer's baton, at a concert given for the wounded soldiers. Wagner also arranged it for grand orchestra in 1836—he said the first eight notes of the air were typical of the British character.

Arne's scoring is limited to strings, oboes, bassoons, trumpets, and drums. Wagner—strings, two piccolos, two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, one serpent, one contra-bassoon, two cornets, four horns, four trumpets, three trombones, one ophicleide, drums, triangles, bass drum, grosse caisse, cymbals.

In June, 1742, Arne and his wife went to Dublin. On July 21 of that year Mrs. Arne gave a grand public entertainment of music in which she was assisted by her husband, Dr. Arne, and his sister, Mrs. Cibber. In August Arne returned to England, but soon went back to Dublin and gave a performance of "Comus" on January 10, 1743. In April, 1743, he announced a Benefit Concert. A Dublin writer of the period thus refers to him, "The celebrated Dr. Arne, so eminent for his musical abilities, had under his direction a company of the best singers ever heard in Dublin. These the proprietors engaged, and in order to exhibit them to the highest advantage, revived the Masque of 'Comus' with every expense and attention necessary to render it worthy of public notice. Dr. Arne conducted the musical department, *he new set the whole piece, divided the choruses into parts, which till then had been sung in unison.* A double orchestra was led by Dr. Arne."

The printed score of "Comus" contains no chorus, but Arne adapted several choruses of Handel's; the manuscript of his adaptations is in the British Museum.

Arne was very busy whilst residing in Dublin, and presided at performances of the "Beggars's Opera," "Rosamund," "Comus," „Alfred," "The Comedy of the Rehearsal," "The Judgement of Paris," "Eliza," and his new Oratorio, "The Death of Abel"; this was advertised to be performed.

"By subscription. At the Theatre-royal in Smock Alley on Saturday next, being the 18th of this inst. Feb. will be performed a new Oratorio, called the Death of Abel, set to music by Mr. Arne. The principal characters to be performed by Mr. Lowe, Mrs. Arne and Mademoiselle Chateauneuf. The stage will be disposed in the same manner as at Mr. Handel's Oratorios in London. As but 12 more subscribers can be admitted, such gentlemen and ladies as intend to honour Mr. Arne by subscribing are greatly desired immediately to send their names to his house in Aungier Street, where tickets are ready to deliver to the subscribers. N.B.—Attendance will be given on each Day of Performance, when Subscribers, on sending their Subscription Tickets, will have three delivered on each of the four Nights of performance. Pit, Boxes, and Lattices, Half-a-Guinea. First Gallery, 2s. 8d. half p. Upper Gallery, 2s. 2d. Ladies are requested to sit in the Pit, as wall as Boxes as is the Custom at the Opera and Oratorios in London, for which purpose the Pit seats will be made thoroughly clean. To begin exactly at half an Hour after Six."

We have already had evidence that Arne was a flautist, a violinist, and a harpsichordist—he also essayed his powers as an actor. *Faulkner's Journal*, published in Dublin in January, 1744, announces:

"For the benefit of Mrs. Arne, at the Theatre Royal in Aungier St., on Saturday the 28th of this inst., will be performed, the second part of Henry IV. With the humours of Sir John Falstaff. The part of *Henri, Prince of Wales*, by Mr. Arne, being his first attempt of that kind."

I cannot trace any repetition of the attempt, and we are perhaps entitled to infer that it was not a success.

Arne appears to have held a very good opinion of his own abilities. Writing to Garrick in 1770, when Dryden's "King Arthur" was to be revived, he offered to compose new music because the "Solo Songs of Purcell are infamously bad".

"A.D. 1770.

"Sr,—

"A due attention to your Commission having gone hand in hand with what fancy & judgment I may be thought to possess in my profession, I thought it necessary to lay before you a true state of the merits and demerits of the Musical Performance, you are about to exhibit in King Arthur.

"To attain a certain rectitude, in judging of this matter, I have not only, with the utmost care and candor, inspected the Score of Purcell's Composition; but, attended two rehearsals of it; the result of which, is, as follows—

"The long Scene of the Sacrifice, in the 1st Act, necessary to be deliver'd in, as being written for Music, may have a solemn and noble effect, provided, that the last Air & Chorus—I call you all to Woden-hall—be perform'd, as I have new compos'd it; the introductory Air to be sung by Champres, which, being highly spirited, will carry off, with an eclat, an, (otherwise) dull, tedious, antiquated suite of Chorus: Besides which, that Song, as set by Purcell, is intirely out of Mrs. Baddely's compass, very indifferent, and no way proper for a Woman, where a troop of Warriors are assembled, to bribe their Idols, for success in battle.

"The following Song and Chorus — Come, if you dare, our Trumpets sound — is, in Purcell, tolerable: but so very short of that Intrepity and spirited defiance, pointed at by Dryden's words and sentiments, that I think, you have only to hear what I have compos'd, on the occasion, to make you immediately reject the other.

"The Air — Let not a Moon-born Elf mislead you — is, after the two first bars of Purcell, very bad, and out of Mr. Champres' compass of Voice.— Hear mine.

"All the other Solo Songs of Purcell are infamously bad — so very bad, that they are privately the objects of sneer and ridicule to the Musicians; but I have not meddled with any, that are not to come from the mouths of your principal Performers.

"I wish you wou'd only give me leave to *Doctor* this performance — I would certainly make it pleasing to the Public, which, otherwise, may prove an obstruction to the success of the Revival.

"It is not *now* my intention to new set many things, mention'd in our original plan; but to put it in the power of your principal performers to make a proper figure, by opening and adorning the most entertaining points of view, wherein *they* are to appear; consequently, the expence will be much short of the Sume propos'd; all self-interest subsiding to the earnest desire I shall ever entertain, of proving my sincerity, when I stile myself — Sr.

Your devoted humble servt.,

Thos. Augne. Arne."

Arne thought himself a poet, and many of his works failed in consequence of the poor stuff he put in the libretti. A notorious instance of bad taste was a piece called "Whittington's Feast," which he wrote intentionally to parody Dryden's magnificent ode, "Alexander's Feast," and Handel's equally magnificent music. I possess a rare printed copy of the words, which are vulgar and indecent. The title-page reads:

"Whittington's Feast, á new Parody on Alexander's Feast, written by a College wag. The Overture, Songs &c with all the grand choruses, new composed by Thomas Augustine Arne, Doctor of Music London. Printed for the Author."

The Preface is dated April 10, 1776. I have examined the autograph music-score, consisting of 250 pages, and recognized the fact that Arne would have been wise had he refrained from attempting to burlesque such giants as Dryden and Handel.

Another literary effort of Arne's was a translation of Metastasio's "Artaserse," a very poor performance, which he set to music with success. I shall, however, refer to "Artaxerxes" presently.
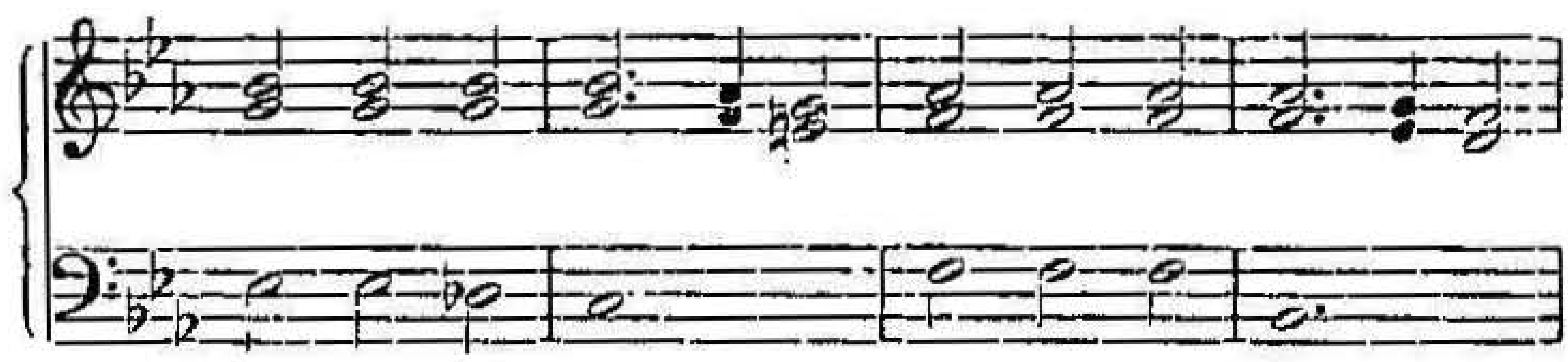
Dr. Burney remarks: "Arne was aspiring, and always regarded Handel as a tyrant and usurper, against whom he frequently rebelled, but with as little effect as Marsyas against Apollo."

Arne published a score of his Oratorio, "Judith," but unfortunately did not include any chorus in the volume. There are, however, in the

British Museum, the three volumes of the autograph MS., which I have read. I found the first chorus to the words, "Father of mercies," very short, consisting of 37 bars—the chorus, "When Isräel wept," is short but good—the chorus, "Hear, angels, hear," has 126 bars—the next chorus, "Hail! immortal Bacchus," 85 bars—another, "Prepare the genial bower," 87 bars; the following chorus to the words, "Who can Jehovah's wrath abide," is very fine, and extends to 108 bars; "Breathe the pipe" has 62 bars; and the final chorus written for two soprani, altos, tenors and basses has 64 bars.

The Overture is scored for the usual strings, two oboes, one bassoon, and two horns. The first air has some ingenious accompaniment with syncopations. The song, "Wake, my harp," which was sung by Mrs. Cornelys, has accompaniment for violins, pizzicato, harp and harpsichord. The air, "Haste to the gardens of delight," is accompanied by strings, two flutes, and two horns. A remarkable experimental accompaniment is that to the air, "No more the heather shall blaspheme," which is composed for two violoncelli and bass, without other instruments. I have given these details because they are very characteristic of Arne, who was evidently fond of trying varied orchestral combinations; and never used all his available orchestra in any grand ensemble.

On Saturday evening, September 28, 1745, Arne's arrangement of "God save the King" was sung at Drury Lane Theatre by Mrs. Cibber—Beard and Reinhold creating tumultuous enthusiam. The autograph score is in the British Museum, and shows that the key chosen was E flat, to suit the contralto voice of Mrs. Cibber. The interesting harmony of the second part of the tune is worth noting:—



In 1745 Arne was appointed composer to Vauxhall Gardens, for which popular place of entertainment he wrote a large number of songs. In 1746 he composed music for a performance of Shakespeare's "Tempest," at Drury Lane Theatre. The *General Advertizer*, January 31, 1746, announced:—

"Drury Lane. Never acted there before. By His Majesty's Company of Comedians. At the Theatre Royal Drury Lane, this Day will be presented a Play call'd The Tempest, as written by Shakespeare—with the original

Decorations particularly the Grand Masque, new set to Music by Mr. Arne. The Part of *Ariel* (with the proper songs) by Mrs. Clive."

From that eventful occasion we have had handed down to us the inimitable song, "Where the bee sucks." One hundred and sixty-four years have passed away, but that exquisite flower of melody blooms as freshly as ever. We have a few glimpses of Arne's successful career in Ireland, but it is not generally known that he was also a favourite in Edinburgh. The *Caledonian Mercury*, published in that city on March 6, 1752, announces the publication of "New music, songs, duettos, and Trios in the Masque of Comus composed by Thomas Augustine Arne, the proofs of the Plates have been revised and corrected by him." On May 23, 1754, the same newspaper published the following advertisement:—

"For the benefit of Mr. Arne, at the Assembly Hall on Monday 27 May, a Concert of Vocal and Instrumental Musick. The Vocal part to be performed by Miss Rodburn and the Instrumental by M. Pasquali, Mr. Arne and others. To begin precisely at 6. Tickets 2/6. To be had at Mr. Arne's Lodgings, at Mr. Johnston's, Wigmaker, head of Chalmers Close, and at the Old and John's Coffee houses."

Arne having composed an Ode, which he submitted to the University of Oxford, the degree of Doctor in Music was conferred upon him on July 6, 1759. This Ode *is not* known to exist. A few years later, on November 28, 1760, his popular stage piece, "Thomas and Sally," was brought out at Covent Garden Theatre. The published work has the following title:

"Thomas and Sally or The Sailor's Return A Dramatic Pastoral with the Overture in Score, Songs, Dialogues, Duettos and Dance-tunes, as performed at the Theatre Royal in Covent Garden by Mr. Beard, and Miss Brent, Mr. Mattocks, Mrs. Vernon and Chorus. The Music Compos'd by Doct$^{r.}$ Arne. Printed and Sold by the Author in the Piazza, next the Church, Covent Garden and to be had at the Music Shops. 1761."

The instrumental score of the overture is for strings, oboes, horns, and bassoons, and to the last four bars the flute is added. One curious feature about this and several other scores of Arne's is the mode of writing the parts for the horns. The notes represent the exact pitch required, but are written in the alto C clef.

I have already given some information respecting the oratorio, "Judith." The *Public Advertiser*, February 17, 1761, had the following notice:

"At the Theatre Royal in Drury Lane, this Day, will be performed a New Sacred Oratorio call'd Judith. The music composed by Dr. Arne, with a Concerto on the Organ. Pit and Boxes will be laid together at Half a Guinea. First Gallery 5s. Upper Gallery 3s. 6d. Tickets for the Pit and Boxes may be had of Mr. Varney, at the Stage door of the Theatre. To begin at half an hour after six o clock."

On the following day the same news sheet stated:

"Last night the new Sacred Oratorio, call'd Judith, was performed at the Theatre Royal in Drury Lane, to a most polite audience, who gave it the greatest approbation and applause, ever known on the Occasion."

Arne was a scholar, with a knowledge of Latin and Italian languages; as years advanced he became intimate with Italian singers and Italian music, and eventually he determined to compose an opera after the Italian mode. For this purpose he took Metastasio's poem, "Artaserse," and made an English translation of the words; by common consent this was not ably done. He then set the book to music, introducing a plentiful supply of ornamentation: some of his contemporaries accused him of stealing many melodic phrases from Italian composers, but this, I think, is an unjust accusation. When the work was complete it was produced at Covent Garden Theatre, on February 2, 1762, and repeated twice weekly until the 23rd. On April 1 it was given for the benefit of Miss Brent, the popular soprano pupil of Dr. Arne. On April 14 it was again performed by command of the King; the original singers included two Italians, Tenducci and Peretti; the other vocalists were English: Beard, Mattocks, Miss Brent and Miss Thomas. The success of the opera was unmistakable, but there were many who did not approve. In 1761, Churchill the poet, of discreditable notoriety, had published his "Rosciad," a satire upon actors, which contained a scurrilous attack on Arne. This was now received with favour by a *section* of the public. Churchill's lines are as follows:

"Let Tommy Arne, with usual pomp of style
Whose chief, whose only merit's to compile,
Who, meanly pilfering here and there a bit,
Deals music out, as Murphy deals out wit;
Publish proposals, laws for taste prescribe
And chaunt the praise of an Italian tribe;
Let him reverse Kind Nature's first decrees,
And teach e'en Brent a method not to please:
But never shall a truly British age
Bear a vile race of eunuchs on the stage:
The boasted work's called national in vain,
If one Italian voice pollute the strain.
Where tyrants rule, and slaves with joy obey,
Let slavish minstrels pour th' enervate lay;
To Britons far more noble pleasures spring
In native note, while Beard and Vincent sing."

The part of *Mandane*, the heroine in "Artaxerxes," as sung by Miss Brent, is overloaded with technical difficulties. One of the airs, "The Soldier tired of war's alarms," with its trumpet obligato, was immediately adopted as the test piece for every new soprano who courted public favor,

and it continued to be sung for that purpose down to the middle of the last century.

"Artaxerxes" was regularly brought forward at Covent Garden from 1762 to 1813. In the latter year, on September 23, it was performed under the direction of Henry R. Bishop for the début of Miss Stephens, afterwards Countess of Essex. For this performance several numbers were deleted, and others added by Bishop and Braham. Braham was wont after temporary absence from the stage to select "Artaxerxes" for his re-appearance. I possess two MS. copies of the part of *Arbaces* which belonged to Braham, and were used by him in 1807 and in 1818. I think the last performance of "Artaxerxes" was about 1835. In looking over the music I have been astonished to observe the compass of the vocal solos: the music requires a range of nearly two octaves.

The orchestral scoring presents some special features. The overture has strings, oboes, horns, bassoons, trumpets, and drums. In the melodious song, "In infancy our hopes and fears," which was sung by Signor Peretti, we find two flutes, two oboes, and two clarinets; the clarinets are used once again in the song, "Water parted from the sea," which was sung by Signor Tenducci. Another instrument, now obsolete, the violetta, is also added to the score in two places. We find also two violas obbligati. "Artaxerxes" enjoyed a long popularity. Some writers have praised it because they thought it the first English Opera, but that is an error—"Dido," by Purcell, 1680, and "Albion" by Grabu, 1685, were both composed without speaking parts.

Arne contrived to quarrel with Garrick in 1775; he had written a play which he sent to Garrick; he also sold him a horse which drew forth the following letter from Garrick to Arne:—

"Dear Sir—I read your play and rode your horse, and do not approve of either. They both want that particular spirit which alone can give pleasure to the reader and the rider. When the one wants wit, and the other the spur, they jog on very heavily. I *must* keep the horse, but I have returned you your play. I pretend to some little knowledge of the last but as I am no jockey, they cannot say that the knowing one is taken in. I am, dear Sir, your most obedient servant, D. G."

The letter is endorsed, "for Dr. Arne, who sold me a horse a very dull one, and sent me a Comic Opera ditto."

Arne was a successful glee writer, and is believed to have been the first to introduce to the public the singing of these compositions. I have the word-books of two of these performances, with interesting notes published by Arne. Arne was fortunate in having the very best and most able executants, both instrumental and vocal, for his works. There is a song in the "Judgement of Paris," entitled "Gentle swain, hither turn thee"; described in the score as an "Air composed for violoncello solo

and Double Bass to play with the Harpsichord," it was sung by Mrs. Arne. The violoncello part was written for Cervetto, an Italian, who joined the Drury Lane Orchestra in 1738: he is the reputed introducer of the violoncello into England, and afterward became manager of the Drury Lane Theatre. He died in 1783, over 100 years of age, leaving a fortune to his son of £ 20,000. He was admitted a member of the Royal Society of Musicians and signed the register on April 14, 1742.

It is sad to know that Arne's later years were full of evil: pecuniary difficulties, domestic troubles, eccentricities, and illness told upon him. A trustworthy contemporary writer says:

> "Dr. Arne died on the 5th of March, 1788, of a spasm on his lungs, retaining his faculties to the last moment of his existence. He had originally been instructed in the principles of the Romish Church: these however the he had for many years wholly neglected, as inconsistent with a life of ease and gallantry, in which he indulged to the full extent of his purse and constitution. In his last stage, the dormant seeds of early maxims revived in his bosom, too strong to be checked. A Priest was sent for and he was soon awed into a state of submissive repentance. For about an hour before his death he sung an harmonious Halleluja, calculated to usher him into the other world. Though possessed of abilities which seemed to promise both fortune and reputation, he was always in narrow circumstances, to which an unbounded attachment to the fair sex might a good deal contribute."

Another account of Arne's death bed was given by Vernon the singer[1], who was with him when he died: the day after Arne's decease, Vernon said, "I was talking with the Doctor, who suffered much from exhaustion, when in attempting to illustrate what he had advanced, he in a very feeble and tremulous voice sang part of an air, during which he became progressively more faint until he breathed his last."

Arne was buried in the graveyard of the church in which he had been Christened: that edifice was destroyed by fire in 1795, and in the present church there is no visible record of the composer of "Rule Britannia."

It may be interesting to note that Arne received 60 guineas for the copyright of Artaxerxes and 20 guineas for every collection of eight or nine songs.

1) Vernon was one of the Principal Vocalists in Arne's "Judith".

Ensembles and Finales in 18th century Italian Opera.

By

Edward J. Dent.

(Cambridge.)

In the "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters" for 1908 appeared an article by Hermann Kretschmar on two recently discovered operas by Nicola Logroscino. The importance of the discovery lies in the fact that of these two works one, "Il Governatore", is the only complete comic opera now extant by the composer who was known to his contemporaries as "il dio dell' opera buffa"; and those who know how well he deserved the name may rejoice that his music fell into the hands of a historian who is not only learned but possesses a sense of humour.

It is by way of providing some sort of background to Kretschmar's delightful essay that I now offer this sketch of the development of Ensembles and Finales in the earlier Neapolitan operas. Logroscino, as Kretschmar reminds us, has been described by one historian after another as the inventor of the concerted Finale, and his remarkable achievements in this form are certainly well illustrated in the specimen printed from "Il Governatore." For the history of previous efrorts in this direction Kretschmar does me the honour to refer the reader to my life of Alessandro Scarlatti: but I fear that if the reader, following Kretschmar's example, takes the quartet from Scarlatti's "Tito Sempronio Gracco" as typical of the Finale before Logroscino, he will be very much in error. It is to supplement my own deficiencies, not any of Kretschmar's, that I now bring forward some further examples.

The developed finale as we see it in Mozart is the product of two ideas in combination; the purely musical idea of combining several voices in one movement, and the purely dramatic idea of ending an act with an emotional "stretto", a quickening-up of the interaction of the various characters. The ideal of modern opera is that the music should be continuously dramatic, and the drama continuously musical. In early Italian opera this was not the case; the drama progresses in recitative, which in most cases can be called music only by courtesy, and at appropriate (or perhaps more often at inappropriate moments) the emotional state of the principal character concerned is painted in a formal aria. What has not been been understood hitherto is that in order to arrive at the complete technique of the Mozartian finale, work was begun in the earlier stages at both ends of the tunnel; and we must be content for some time to trace two separate routes, one leading to the dramatization of the aria, and the other leading to the heightening with music of an already dramatic situation. I need not repeat here what I have already discussed in some detail, the influence of the comic characters in serious opera on the initial stages of the movement[1]). The comic duet from "La Teodora Augusta" and the septet from "Eraclea" illustrate the two directions clearly. The duet between the page and the old woman is hardly music at all, compared with the typical Scarlatti aria; it is mere chatter emphasised by a regular rhythmical

1) See my "Alessandro Scarlatti" pp. 47—58.

movement. The septet, for all that its phrases are distributed between several characters, is not in the least dramatic. There is no very great difference between the sentiments of the singers—they are all "spašimanti" of the usual type—and no attempt to differentiate their personalities in their music. It is, as I have said, a single melody divided between the voices.

But there is another difference, more vital, but less apparent, between the two compositions. The structure of both is very rudimentary; but we can class the comic duet roughly as belonging to the binary type, if we can assign it any form at all. It begins definitely in B flat, and moves away through the dominant to the key of the mediant, returning to the tonic again only at the end of the piece. The septet on the other hand is unmistakably ternary. The first phrase ends definitely in the tonic, and though it is only just over three bars long it contains material enough to be regarded as a complete section, when we compare it with the arias of Scarlatti's earliest operas and cantatas. A longer section follows, passing through various keys, and finally the first phrase returns, extended by echoes and interruptious from the other characters. We now see that a fairly regular rule may be clearly deduced: ensemble movements which occur in the middle of an act, and are essentially lyrical rather than dramatic, are in the usual Da Capo form, like the arias, whereas those which come at the end of an act, and are essentially dramatic, make use of a form which is generally and inevitably irregular, but which may be roughly classified as binary. It will be observed that no mention has been made of the "coro" which is generally to be found at the end of the whole opera. The fact is that it need not be taken into consideration at all. Scarlatti, Vinci, Pergolesi, Leo, and even the great Logroscino himself treat it with the utmost perfunctoriness. Nor is this surprising; so complicated are the explanations which have to be made in these operas when the last scene is reached that any attempt to set them to regular music would be hopeless, and any developed expression of lyrical emotions an anti-climax. Moreover, as H. Hess pointed out [1]), it was a well-established custom to end a comedy with a few words of more serious character, pointing the moral of the play.

It is in the final period of Scarlatti's activity that he makes the most use of ensemble movements. I have already printed extracts from a quartet in "Tito Sempronio Gracco" [2]) which illustrates the type in its most musical and least dramatic phase. Unfortunately I omitted to mention that it is constructed in the conventional Da Capo form. Whether it comes at the end of an act or not I do not know; probably not, to judge from the position of similar quartets in other operas. This specimen is not the first of its kind: as far back as 1710 Scarlatti had repeated the experiment of "Eraclea" in the opera "La Principessa fedele". This quartet "Reo mi danno" is however in a loose binary form, allthrough it comes in the middle of the third act. The voices are for the most part treated singly: there are never more than two singing together at any time, and the end, which is mostly assigned to Ridolfo and Cunegonda together, gives the movement rather the character of a duet.

It is in "Telemaco" (composed during December 1717 and January 1718)

1) Die Opern Alessandro Stradella's, p. 51.

2) Alessandro Scarlatti, p. 168.

that the quartet first appears as a well-marked type; and the fact that it reappears in all the later operas proves its popularity. Within certain limits, the style of these movements shows a fair amount of variety; but all of them belong unmistakeably to the class of "arie a quattro". Instead of one character exhibiting his emotions lyrically at the end of a scene, four persons do so simultaneously, and whether their emotions be sympathetic or conflicting, we are no further on with the drama at the end than at the beginning. Consequently the Da Capo form prevails, since it was musically the most satisfactory, and there was no dramatic reason for discarding it. The modern reader is struck by the apparent absence of any attempt to differentiate the characters. It must however be remembered that the form was in its infancy. Scarlatti's invention was quite fertile enough to differentiate his characters in the course of an opera, as much at any rate as his librettist would permit. In the new quartet, character-drawing was naturally a secondary consideration. The first idea of the composer was to present four persons singing together: and a good dead of technical skill had to be devoted to separating the phrases of the four singers without destroying the logical structure of melody and harmony.

In 1718 appeared Scarlatti's one comic opera, "Il Trionfo dell'Onore". The historical interest of this work is exceptionally great. It is the earliest Neapolitan comic opera of which the music has come down to us. Not a note appears to have survived of the works of Antonio Orefice, Giovanni Veneziano, and the others who started the dialect opera on its successful career. And the strange thing is that Scarlatti's comic opera is not in Neapolitan dialect, and has nothing to do with Neapolitan life. Yet the words were written by Francesco Antonio Tullio, one of the most prolific writers of dialect operas; it was produced at the same theatre as its Neapoolitan predecessors, and acted by singers who had taken part in previous dialect operas.

It has frequently been said that the Neapolitan opera buffa was developed out of the intermezzo; but although there is a grain of truth in the statement, it must be accepted with caution. "La nostra opera buffa", says Scherillo, "non fu che uno sviluppo, un ampliamento degli intermezzi per musica, frammessi fra un atto e l'altro dei melodrammi eroici". I need not repeat what I have said elsewhere on the developement of the intermezzo. It is true that the intermezzi were short scenes of popular life, and that the comic opera was a complete drama of popular life; in this sense it certainly might be called an "ampliamento degli intermezzi per musica". But if we regard the structure of the plays, we can no longer accept this statement. The intermezzo—a grotesque duologue—went on for many years after 1709. In the time of Pergolesi, or possibly earlier, it seems to have been customary to give it a separate title; but even then the intermezzi remained nothing more than intermezzi between the acts of serious opera. Meanwhile the comic opera proper had developed on its own lines; and it is curious to see that in Scarlatti's one specimen there are scenes which deserve to be called "intermezzi" as much as any in his serious works. The two servants Rodimarte and Rosina differ from the comic characters in "Tigrane" or any other opera only in being more realistically treated, and in having more to do.

But since comedy is the general style of the opera, it was necessary to exaggerate the "parti buffe" into farce, if they were to be kept proportionate

to the other characters. We find therefore that the two comic duets are very extended in form, and that their humour is more than usually grotesque. The specimen which I have already quoted [1]—"Ferma, fermă, o cospettaccio"—comes in its natural place at the end of Act I. After the principal characters have unfolded the exposition of the play, Rodimarte, who is a sort of Leporello to a Don Giovanni called Riccardo, looks about for a suitable partner, and encounters Rosina, the servant of the old lady Cornelia. He sings a parody of the "Siciliano" type; she responds with a lively air in which she calls to him—"tè tè tè"—as if calling a dog to heel. Finally they join in a duet. The style of this duet is sufficiently indicated in the bars quoted. It should be observed that it is not in Da Capo form, and that it works up to a more or less exciting climax at the end. Here then we have the mature development of the "finale" type sketched in the early duet "Tu troppo m'offendi" in "La Teodora Augusta".

The second act is planned on different lines. There are three comic duets in the course of it, as well as the serious quartet with which it ends. Flaminio (the old man) makes reluctant love to Cornelia (the old woman), throwing in asides which are far from affectionate; towards the end of the act he has another duet with Rosina, which is rather tedious. In the middle, so as not to clash with the final quartet, comes another scene for Rodimarte and Rosina, which contains one of the most remarkable movements of the opera. Each in turn parodies the manner of grand opera, with comic interludes, and a brisk coda. The form is irregular, and again there is no Da Capo. It may be roughly summarized thus: *Allegro* $^3/_8$, *Adagio C*, *Allegro* $^3/_8$, *Adagio C*, *Allegro* $^3/_8$, *Allegro C*, *Presto* $^3/_8$, *Presto C*. The distribution of keys and subjects is very much less symmetrical than might be inferred from the above scheme. The fact is that when Scarlatti sets laughter and chatter to music, he hardly ever employs what one might call a melodic subject. Some sort of characteristic figure is developed in the bass; but a clearly recognizable sonata-form was not possible until the younger generation arose which was unequal to the strain of writing vigorous basses, and preferred to pour out facile and attractive melody on a simpler scheme of harmony.

The finale of the act promises much and performs little. The stage is empty after the duet between Flaminio and Rosina. It is dark. Enter Riccardo, waiting for Doralice who has promised to elope with him. Next appears Erminio, brother of Leonora, whom Riccardo has deserted, and lover of Doralice, who has deserted him for Riccardo. He is followed immediately by Leonora, and she by Doralice. All, except perhaps Riccardo, take in the situation at a glance; the action moves on breathlessly in hurried recitative. Erminio attacks Riccardo, but is restrained by the two girls, both of whom are passionately in love with this villainous hero. The situation, it will be seen, is practically the same as that at the end of Act I of "Don Giovanni", and we have but to look at Mozart's score to see how it might have been treated. But even Mozart did not realize what might have been made of Elvira at that moment, and Scarlatti only accentuates the general air of indecision by the stately formality of his music.

The poet of course is equally at fault. All four characters talk the same politely operatic idiom; each pair has its neatly balanced phrases re-

1) Alessandro Scarlatti, p. 129.

produced with fatal accuracy in the music. The general effect is to suggest that these four ardent lovers, thirsting for passion and revenge, suddenly decide to dance a minuet together.
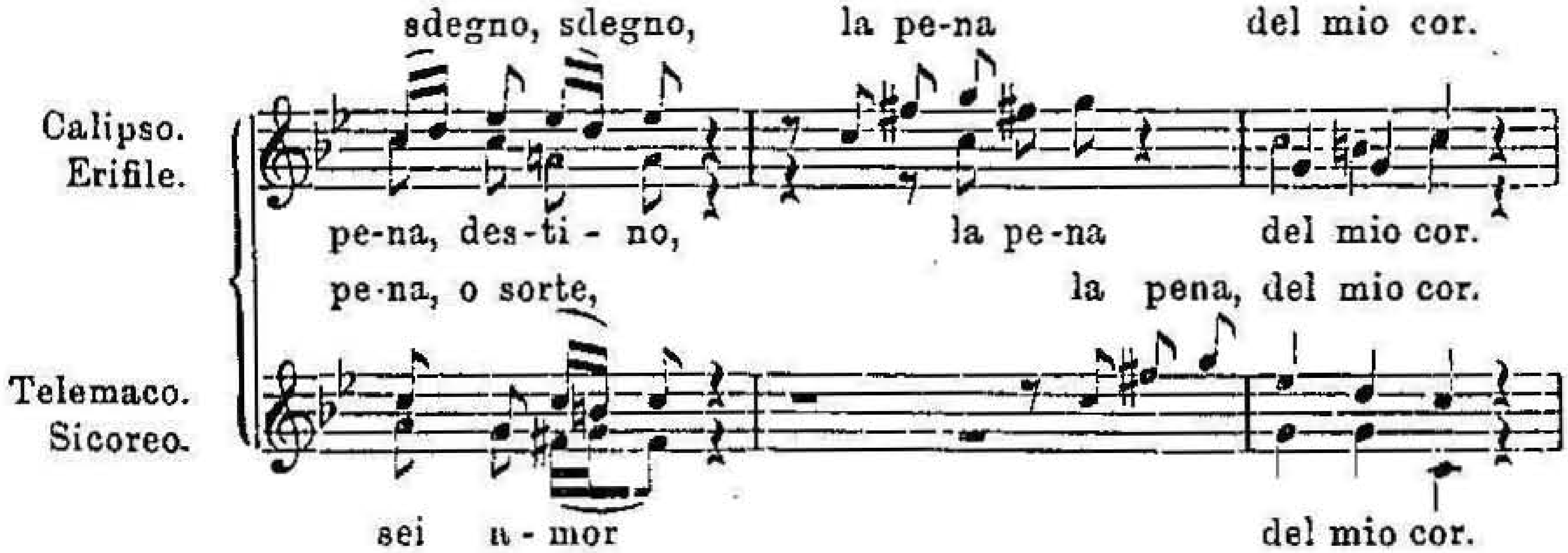
Yet the music is sufficiently interesting to be reproduced here, especially in connection with what follows. We may at least admire the close texture of its harmony, the free movement of its bass, the skilful interweaving of short expressive phrases. Taken by itself and compared with later work, such as the Logroscino finale printed by Kretschmar, it seems so reserved and unemotional as to be useless for the stage. If we imagine it in its proper place following the airs and duets of the same period, it will appear not vigorous or dramatic, but at any rate full of poignant feeling. It is music for a small theatre, almost for the chamber; and even then we feel that it is too pathetic in its restraint for the situation which it is supposed to illustrate.

It makes indeed a very tearful "curtain" for a comic opera; but in a more appropriate situation in the play it would not be out of place, for it supplies an admirable contrast to the second quartet, which comes in the course of Act III. Here we have a parody of the same situation. Rodimarte is making love to Rosina; he is interrupted by Flaminio, who is also in the habit of running after her. To these three enter Cornelia, the mistress of Rosina, who is anxious to marry Flaminio. Rodimarte and Rosina are naturally annoyed at being disturbed; Flaminio is angry with Rodimarte for making love to Rosina, Cornelia is angry with Rosina for submitting to Rodimarte's attentions. Further, Flaminio is angry with Cornelia for abusing Rosina, and Cornelia is angry with Flaminio for protecting her. The two culprits meanwhile try at first to calm the others, and then, finding that useless, prepare to make their escape unobserved.

As in the serious quartet, there is no differentiation of character. There we had four gasping lovers, here we have four everyday people quarrelling. Each talks in the same rhythm, faithfully reproduced in the music: the restless bass of the orchestra certainly suits the comedy better than the tragedy, but there is a certain monotony about the movement, owing to the absence of points of repose. The effect would be strongly realistic, were it not for the formal cadence and the inevitable Da Capo. Compared with the duets, the quartet has more conventionality of shape, and yet less of a musical effect, owing to the complete absence of vocal and melodious phrases. It is almost too realistic in its phraseology, and too stiff in its structure. In defence of the form it may be said that this quartet is not the finale to an act. It corresponds in its position rather to the third appearance of the comic characters in a serious opera of Scarlatti, being placed towards the end of the third act, just before the final scene in which all difficulties are cleared up.

This then is Scarlatti's actual contribution to the development of the ensemble and the finale. From the beginning he seems vaguely to have realized that the Da Capo form was incompatible with dramatic progress, for we see him abandon it now and then in his more vigorous comic duets. In these there is a definite progress towards a more free and dramatic treatment. The quartets he seems to regard from a different point of view. He seems early to have been attracted by the purely musical effect of an ensemble, of the division of a melody between various voices taking each other up and overlapping, and finally joining all together for the cadence. How definitely

equal and similar the parts were to him we can see in the fragmentary cadenzas which precede the close. They are rigidly symmetrical, as in the quartet printed here (at the words "vedi—non sento—pensa—non odo", fourteen bars before the end), and in the following example from "Telemaco".
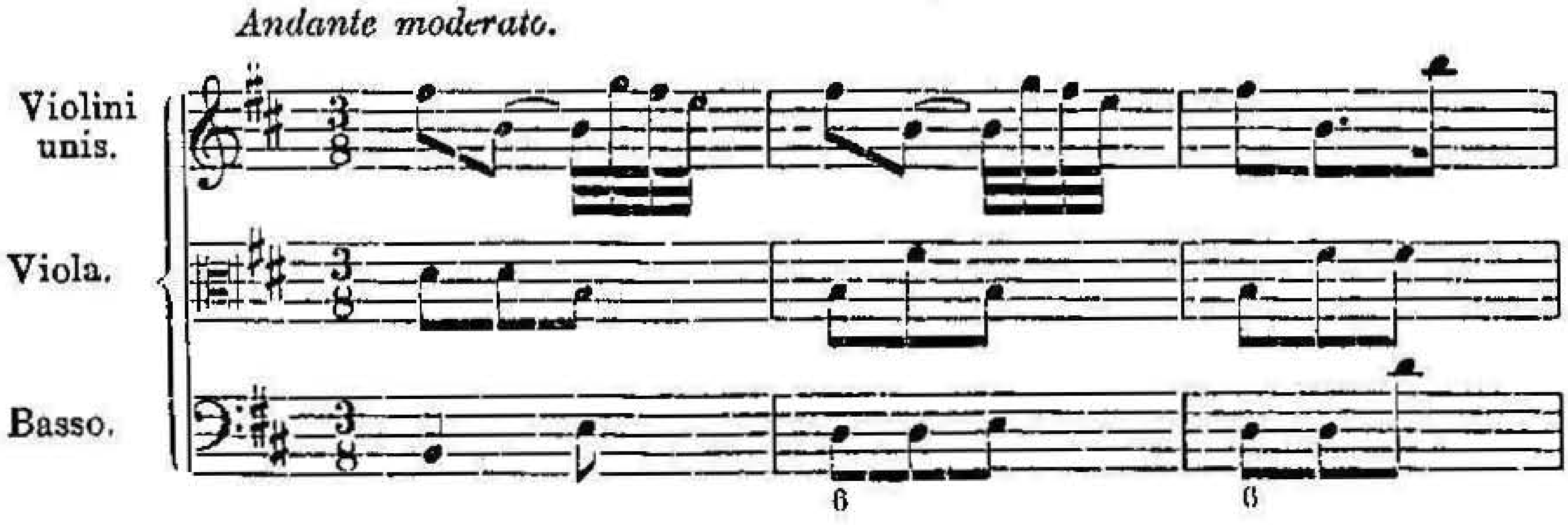


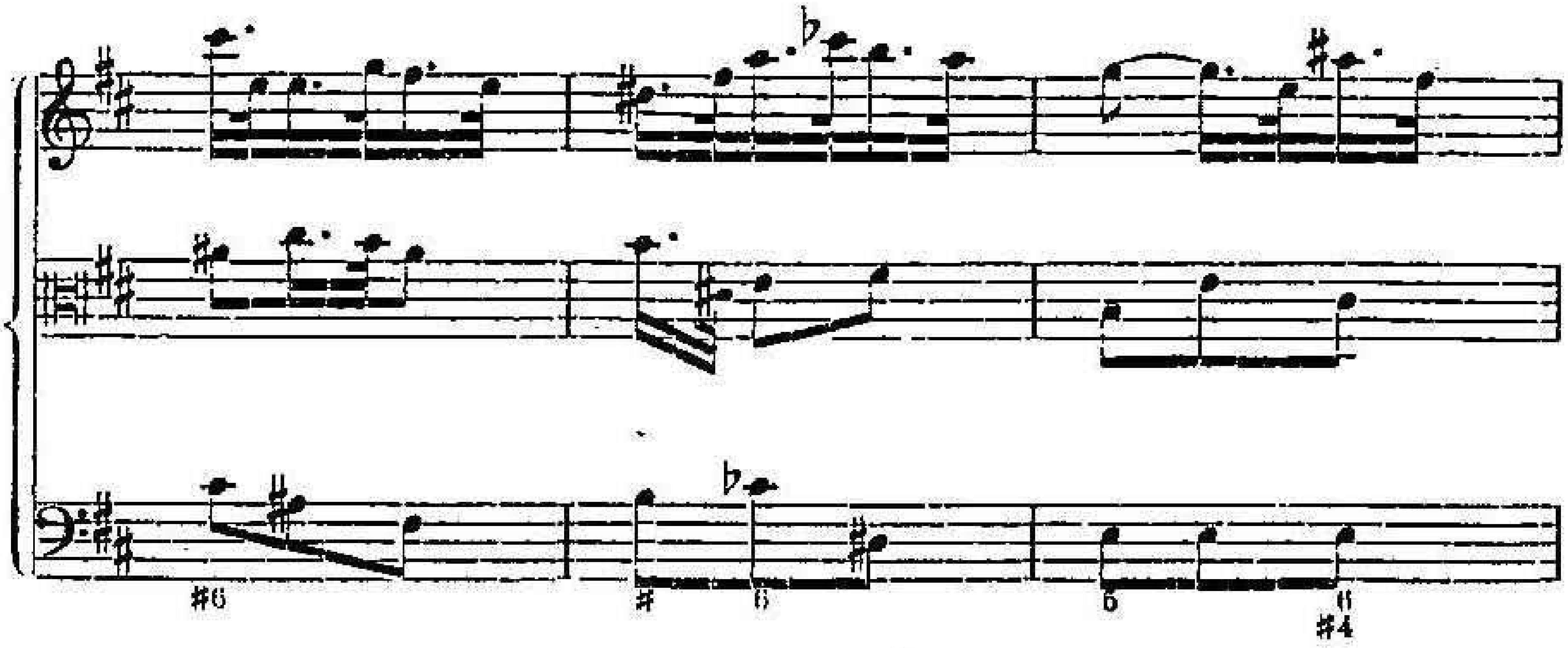
It seems likely then that he began by establishing the ensemble as a feature of his serious operas, where it is in priniciple nothing more or less than an "aria à quattro", a Da Capo movement not intended to advance the action but to express a lyrical emotion by the mouths of four persons instead of one. With this intention he employed it in his comic opera, first in a serious scene, and then, parodying himself, in a comic one. The one quartet is as full of laughter as the other is of tears—no one could accuse Scarlatti of a narrow range of expression; but the dramatic function and the musical function of both are exactly the same. It is very probable that Scarlatti was actually the first composer to apply the methods of the serious quartet to the purposes of comic illustration, and this in itself is a step of the greatest importance. So few documents however remain to us that it would not be safe to regard this as certain.
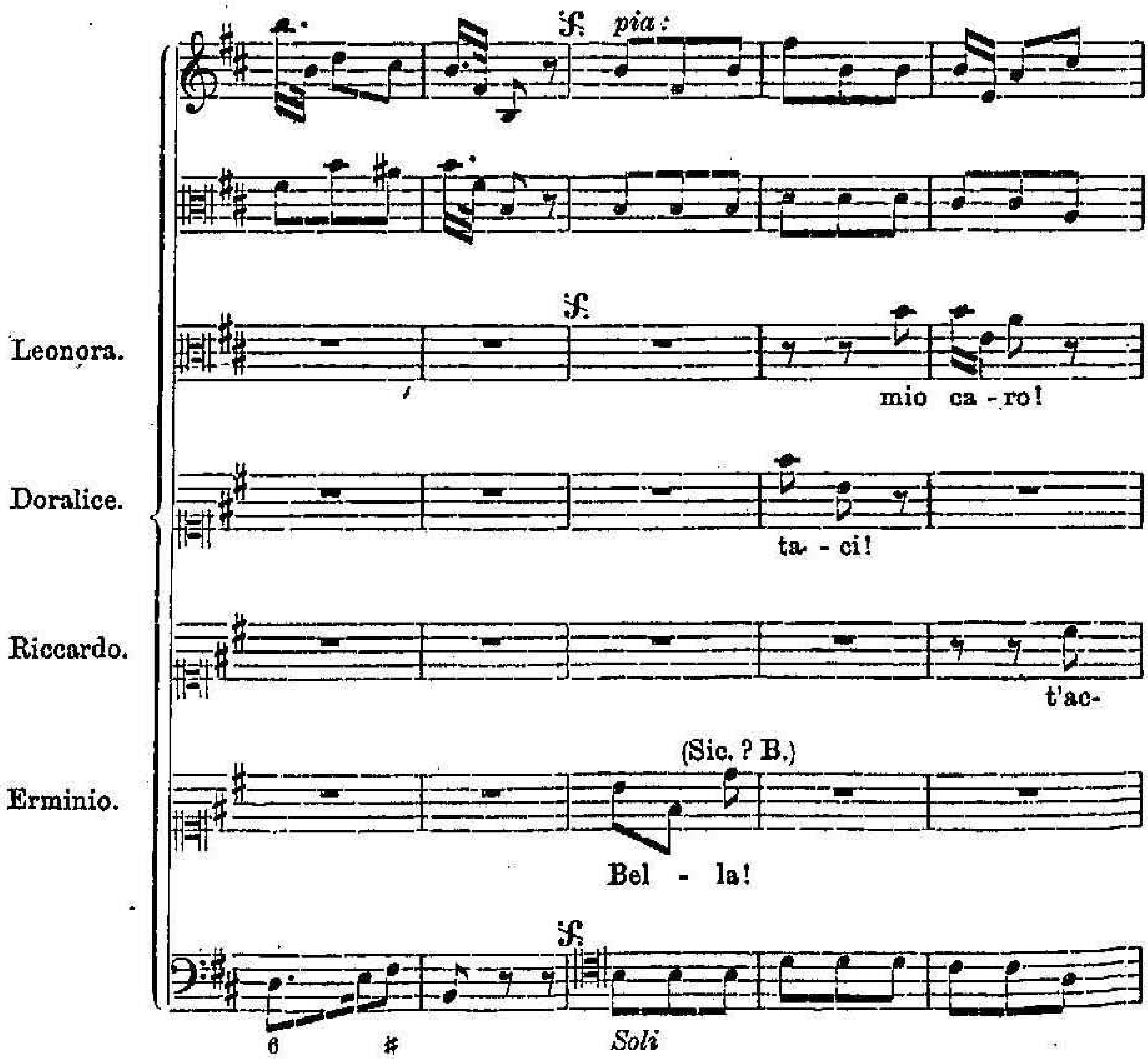
In a second article I hope to trace the further development of the Ensemble and Finale by Pergolesi and Leo.
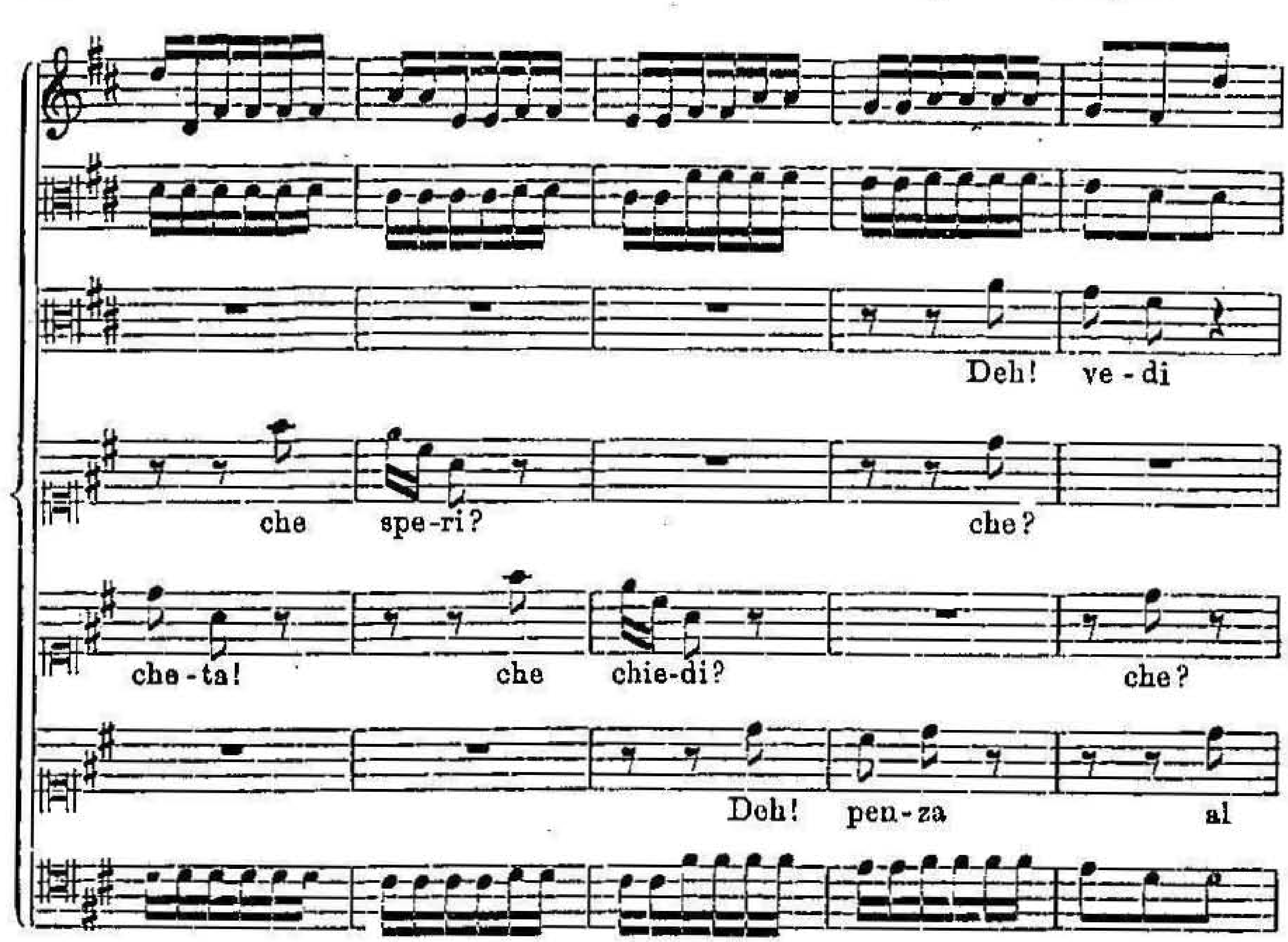
Quartet from "Il Trionfo dell'Onore".
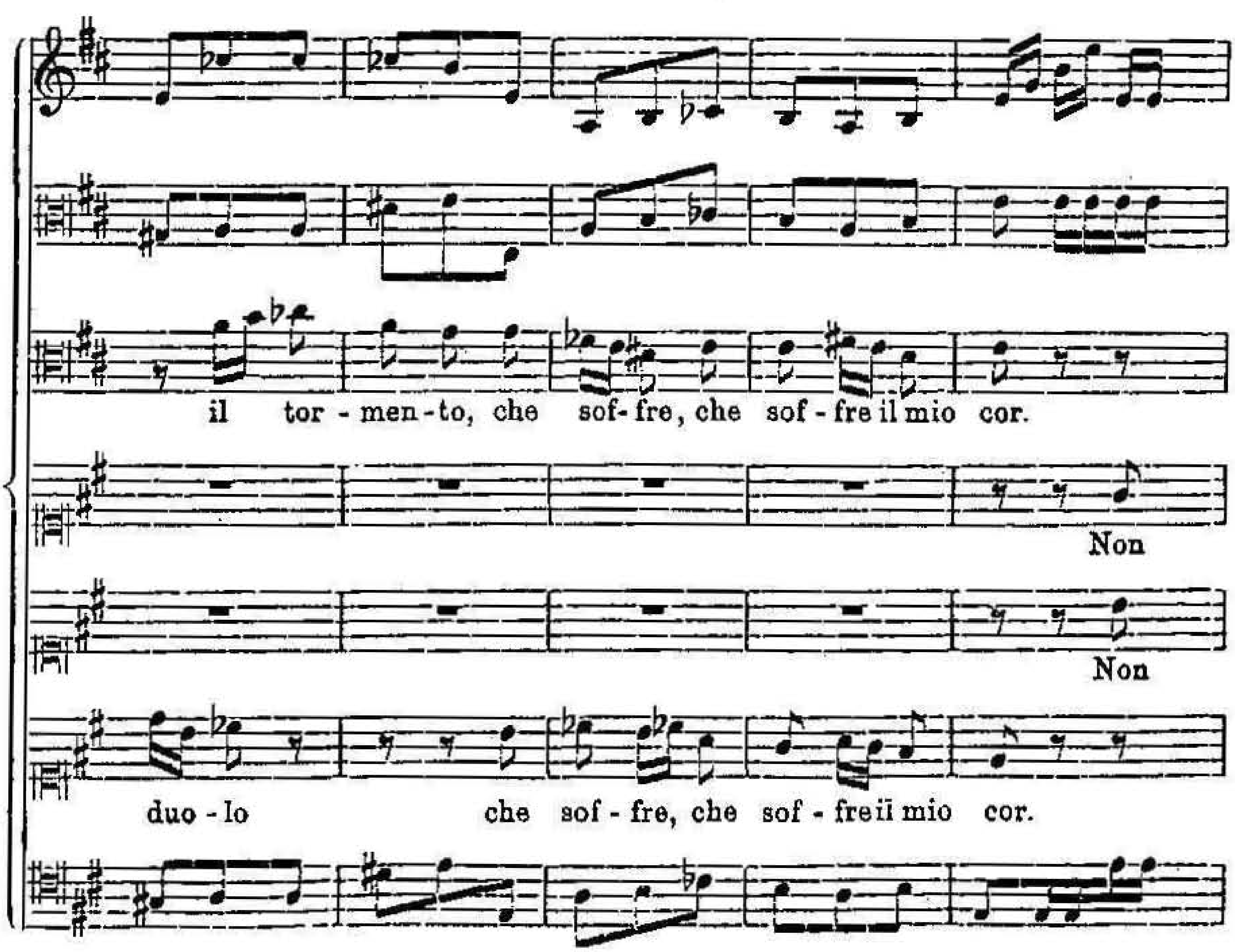
(Finale of Act II.) A. Scarlatti.
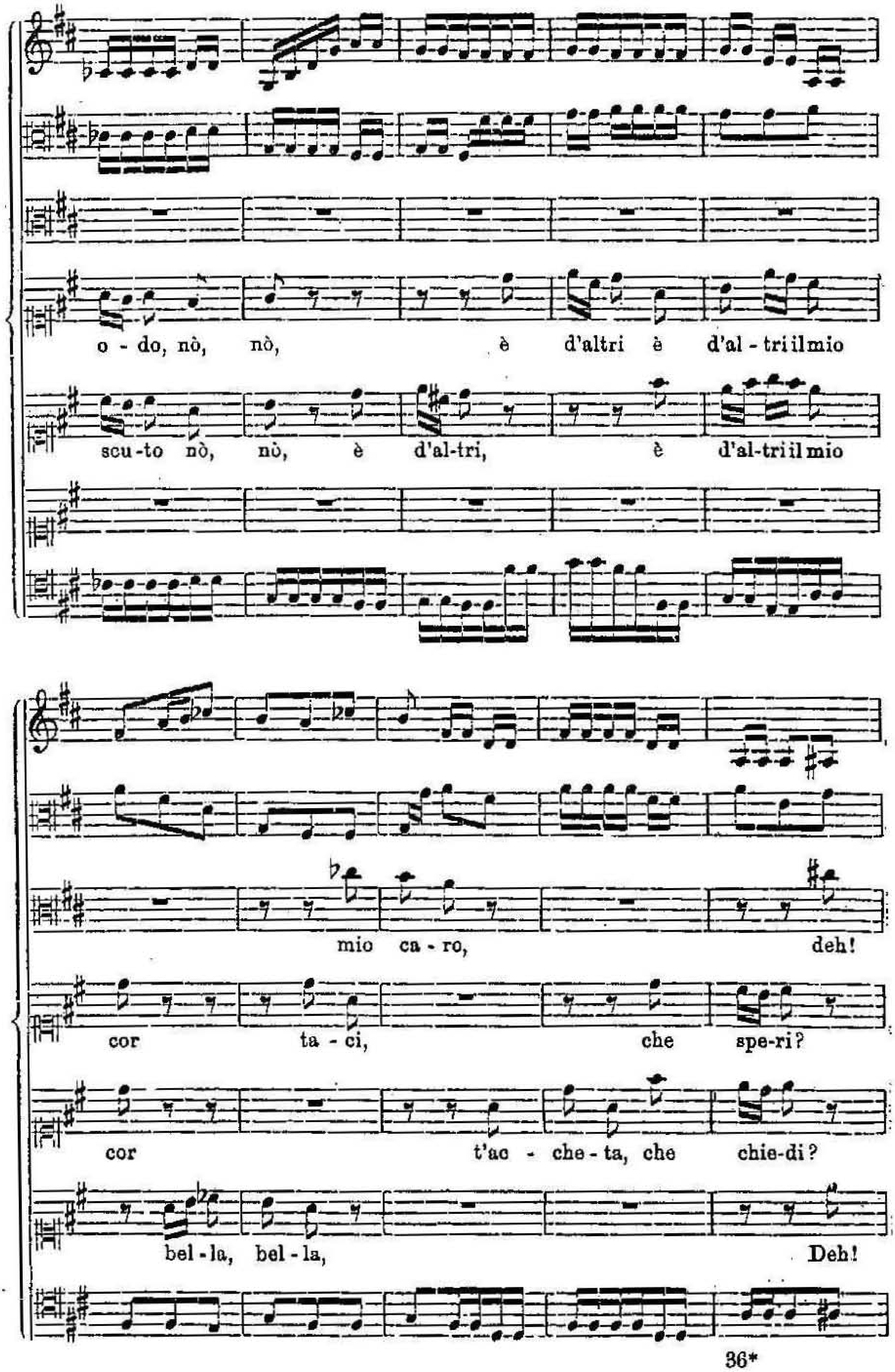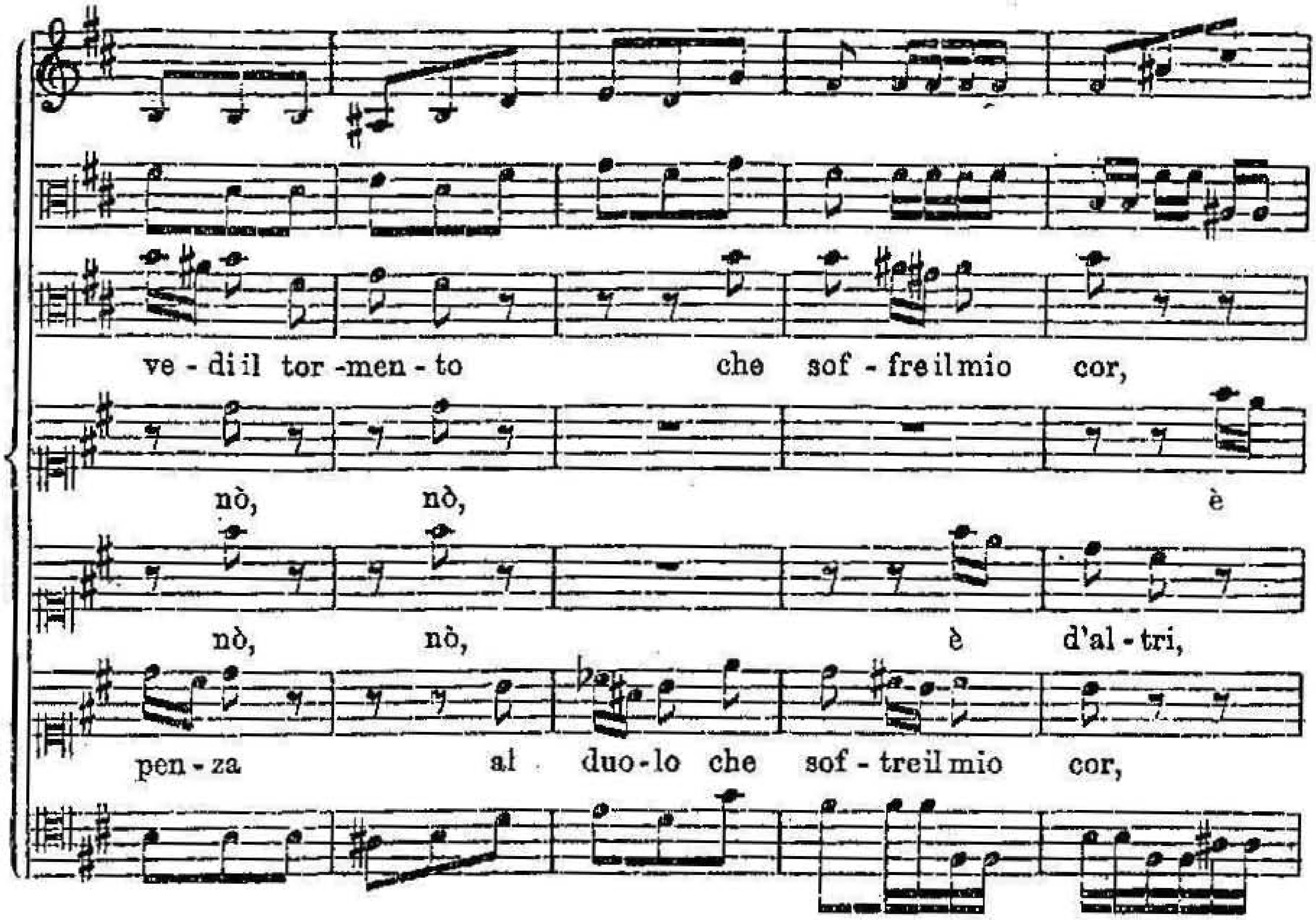



#6
6
6
6
#4
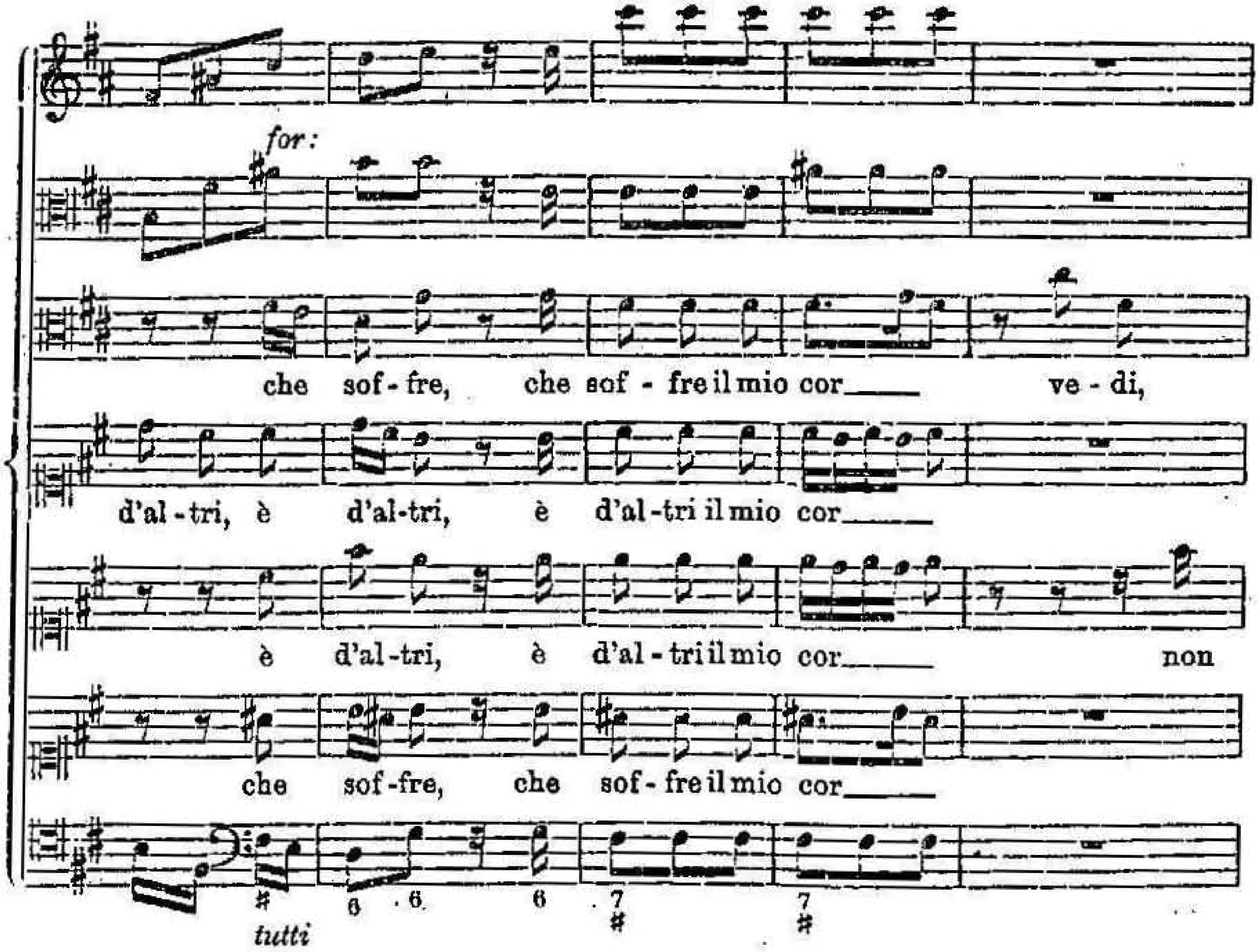

sf. pia:
Leonora.
sf.
mio ca - ro!
Doralice.
ta - ci!
Riccardo.
t'ac-
Erminio.
(Sic. ? B.)
Bel - la!
sf.
Soli
6
#
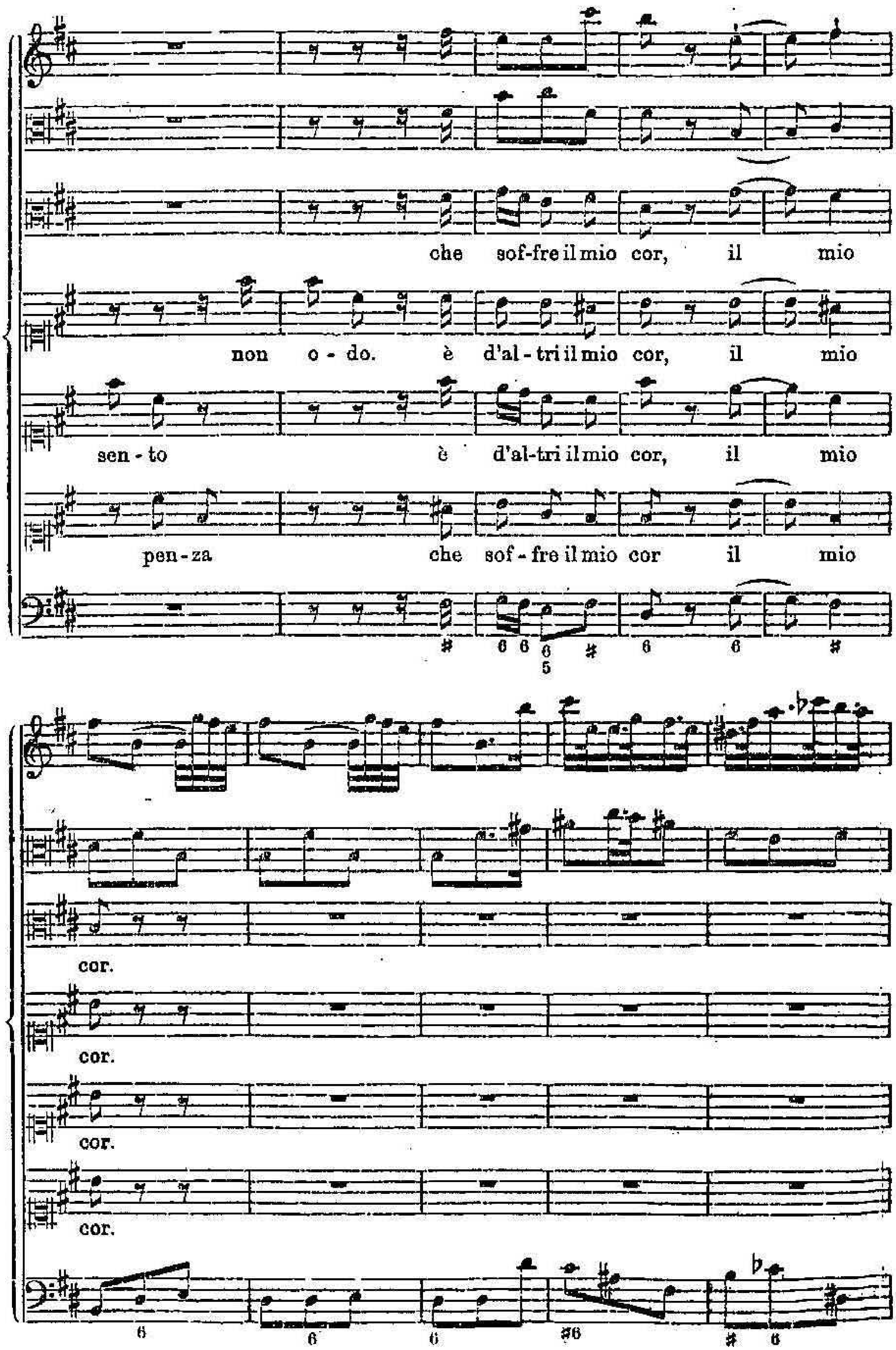

Deh! ve-di
che spe-ri? che?
che-ta! che chie-di? che?
Deh! pen-za al
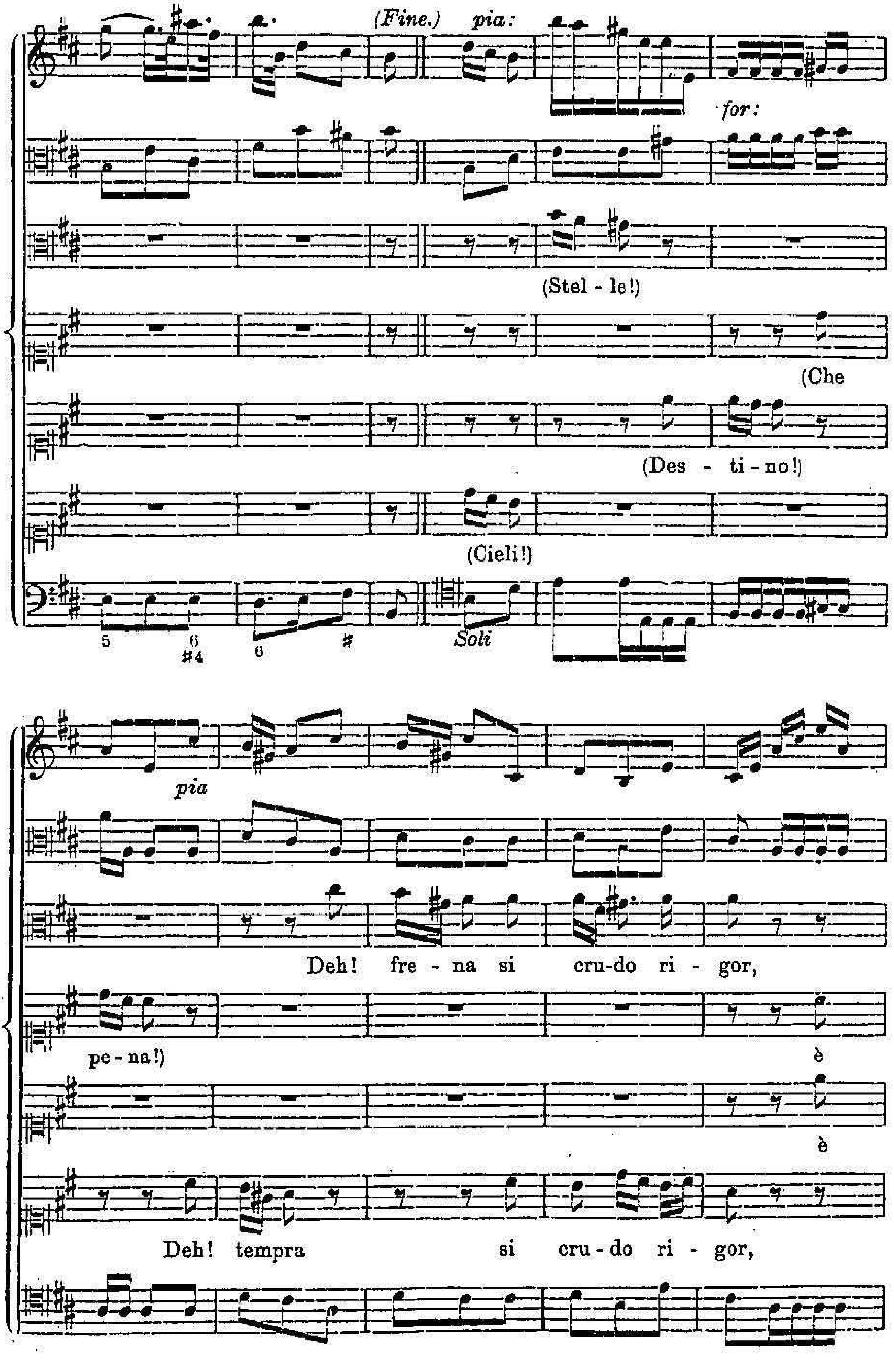

il tor-men-to, che sof-fre, che sof-fre il mio cor.
Non
Non
duo-lo che sof-fre, che sof-fre il mio cor.
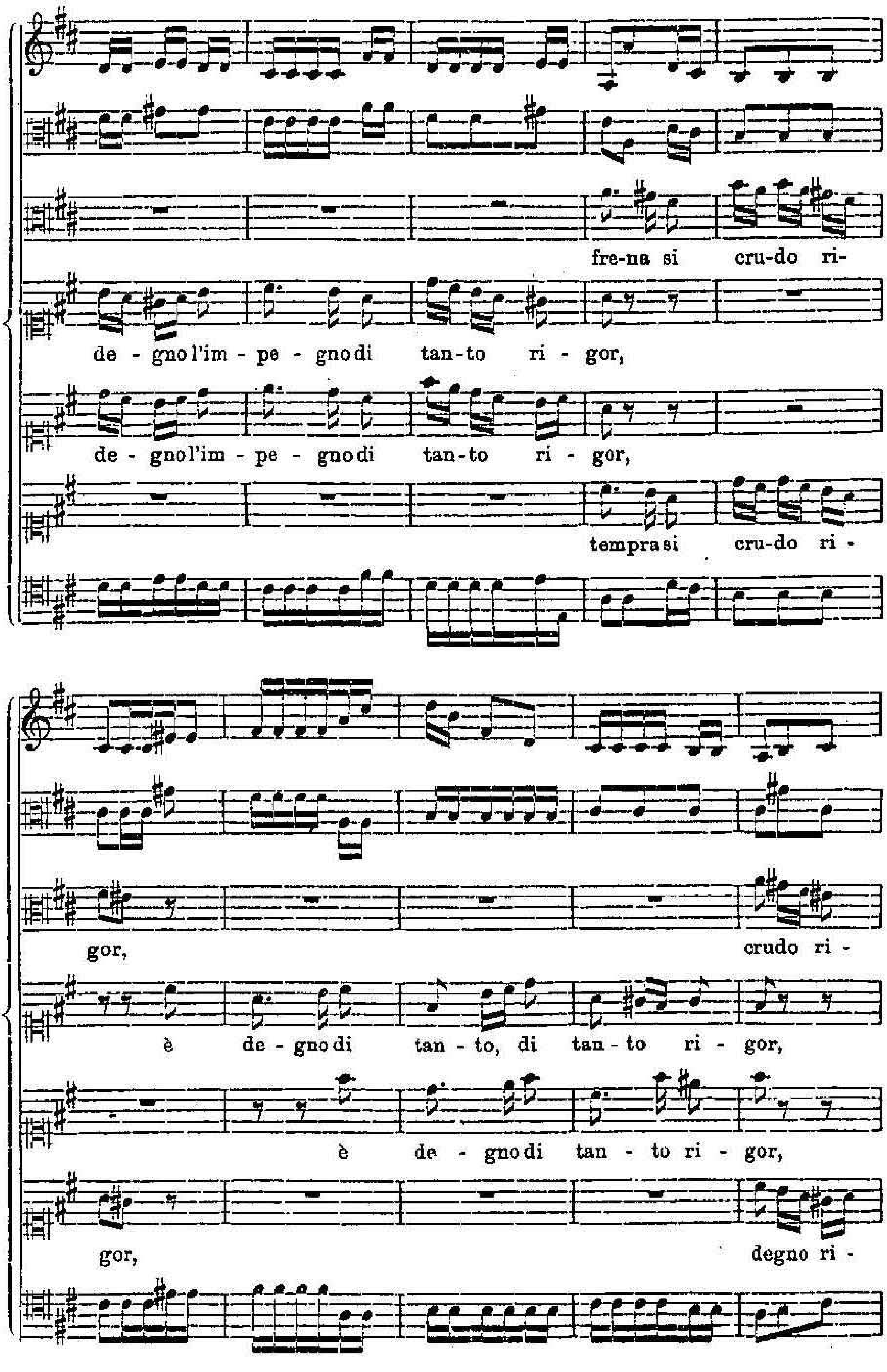

o - do, nò, nò, è d'altri è d'al - triilmio
scu-to nò, nò, è d'al-tri, è d'al-triilmio
mio ca - ro, deh!
cor ta - ci, che spe-ri?
cor t'ac - che - ta, che chie-di?
bel - la, bel - la, Deh!
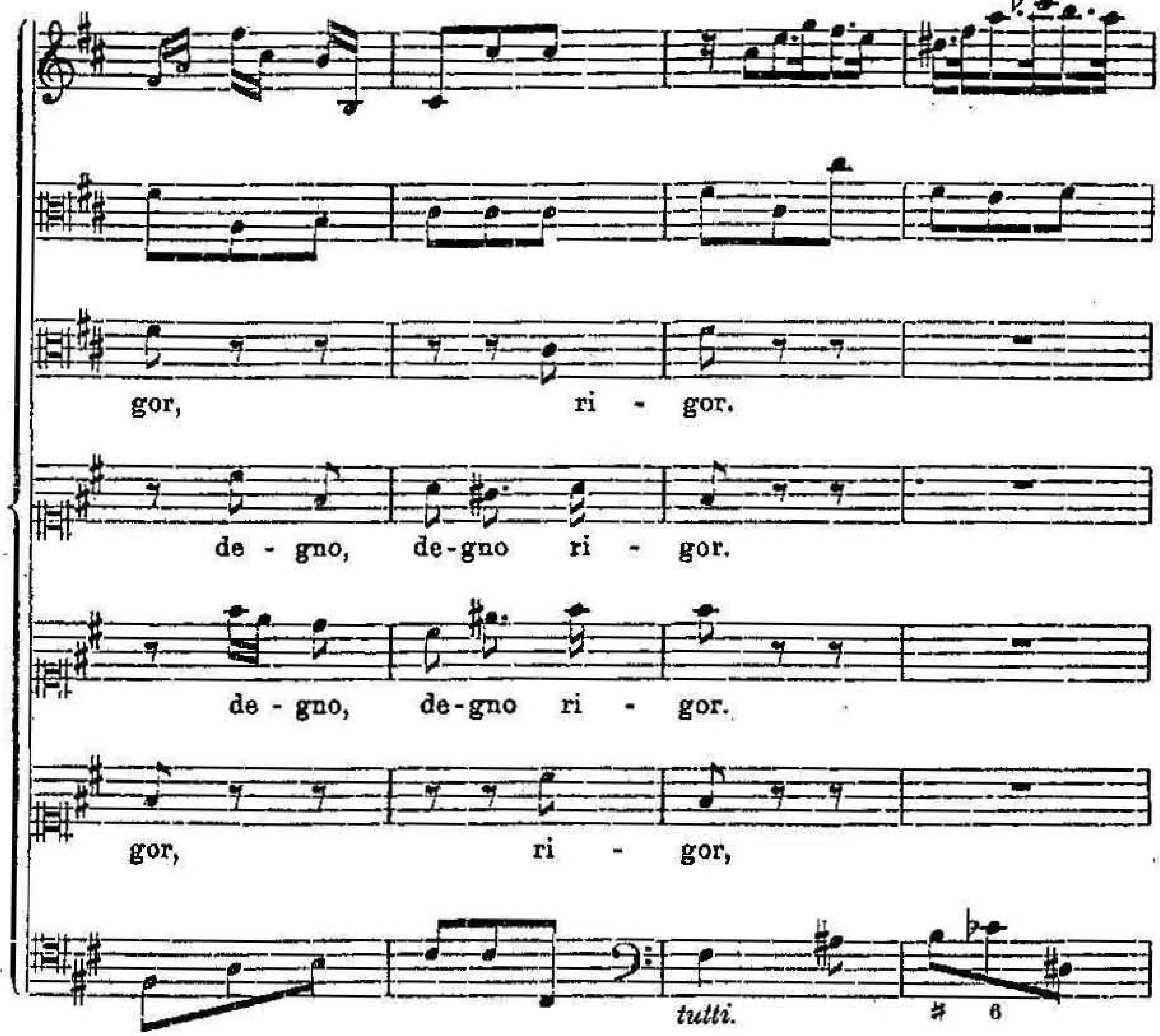

ve - di il tor - men - to che sof - fre il mio cor,
nò, nò, è
nò, nò, è d'al - tri,
pen - za al duo - lo che sof - tre il mio cor,

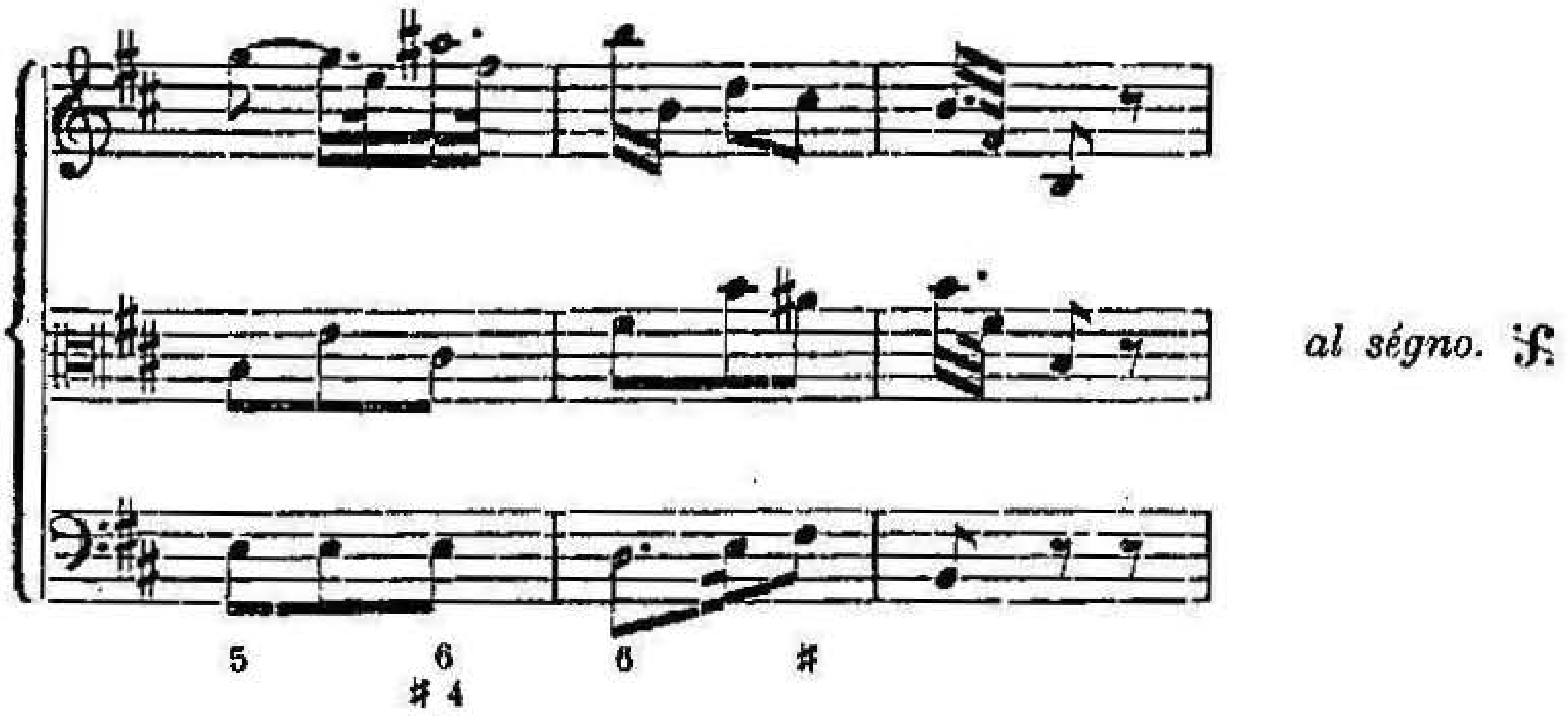

for:
che sof - fre, che sof - fre il mio cor ve - di,
d'al - tri, è d'al - tri, è d'al - tri il mio cor
è d'al - tri, è d'al - tri il mio cor non
che sof - fre, che sof - fre il mio cor
tutti


che sof-fre il mio cor, il mio
non o - do. è d'al - tri il mio cor, il mio
sen - to è d'al-tri il mio cor, il mio
pen - za che sof - fre il mio cor il mio
cor.
cor.
cor.
cor.


(Fine.)
pia:
for:
(Stel - le!)
(Che
(Des - ti - no!)
(Cieli!)
Soli
pia
Deh! fre - na si cru-do ri - gor,
pe - na!)
è
è
Deh! tempra si cru - do ri - gor,
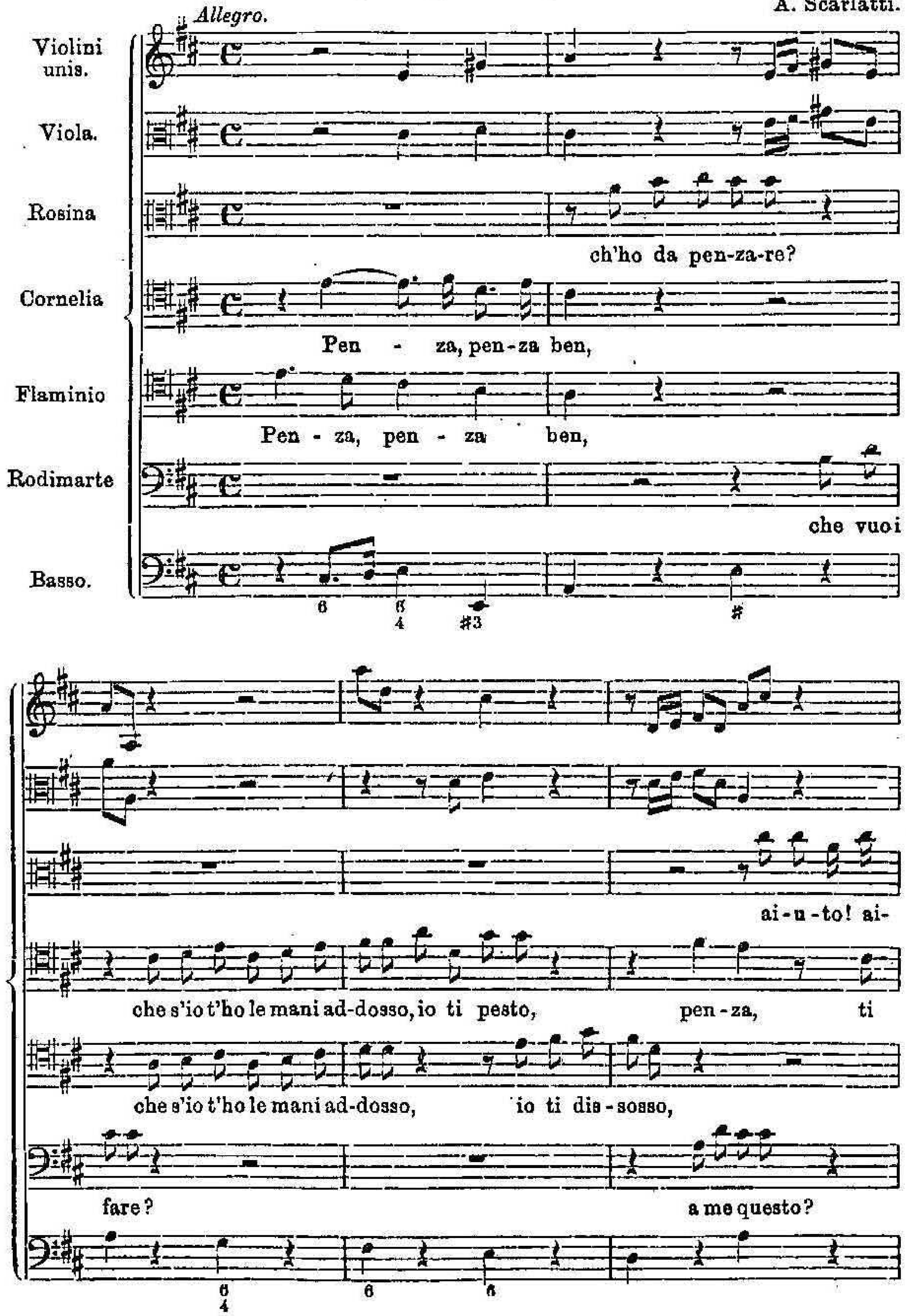

fre-na si cru-do ri-
de - gno l'im - pe - gno di tan-to ri - gor,
de - gno l'im - pe - gno di tan-to ri - gor,
tempra si cru-do ri -
gor,
crudo ri -
è de - gno di tan - to, di tan - to ri - gor,
è de - gno di tan - to ri - gor,
gor,
degno ri -
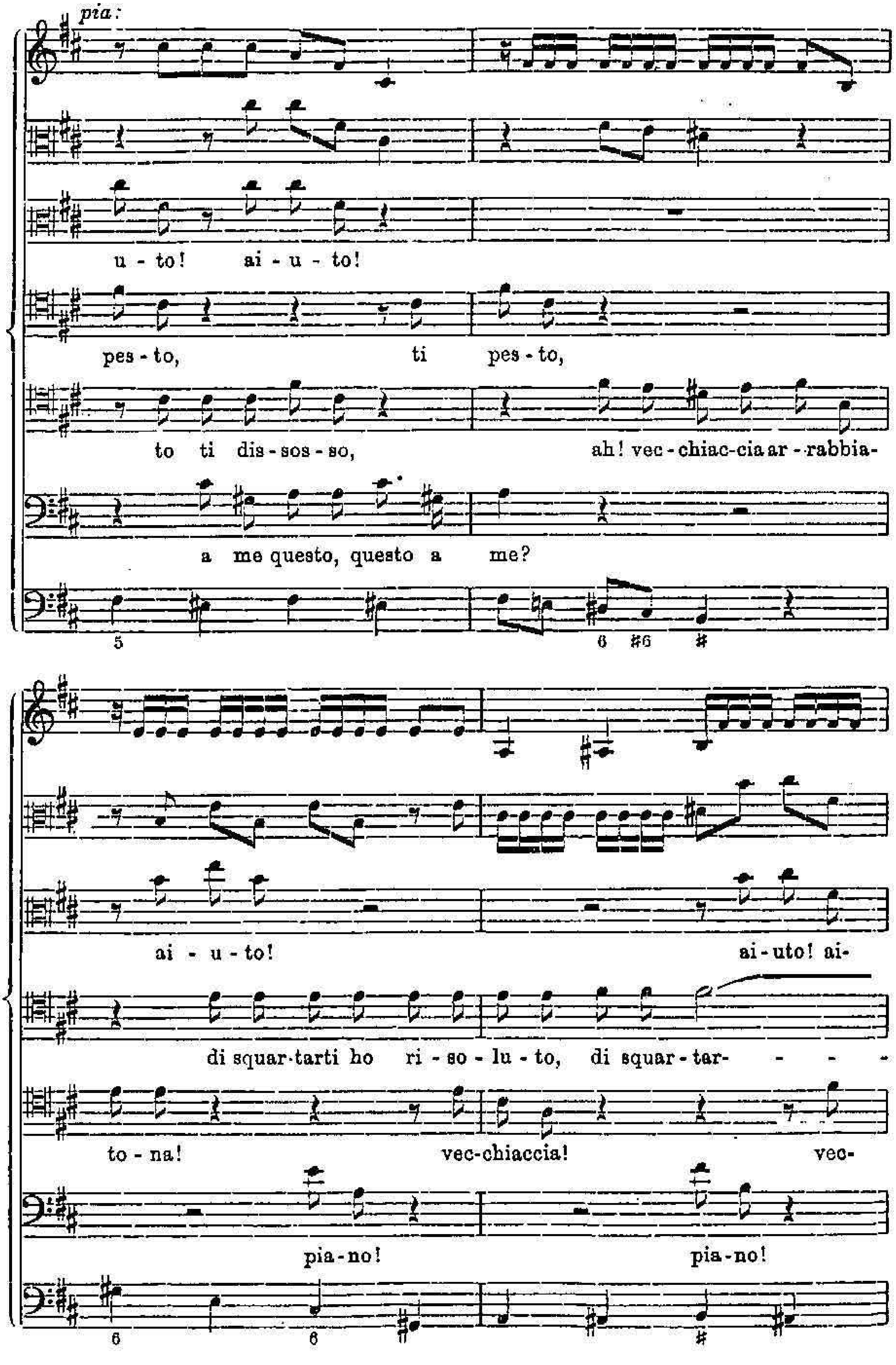

gor, ri - gor.
de - gno, de-gno ri - gor.
de - gno, de-gno ri - gor.
gor, ri - gor,
tutti.
♯ 6
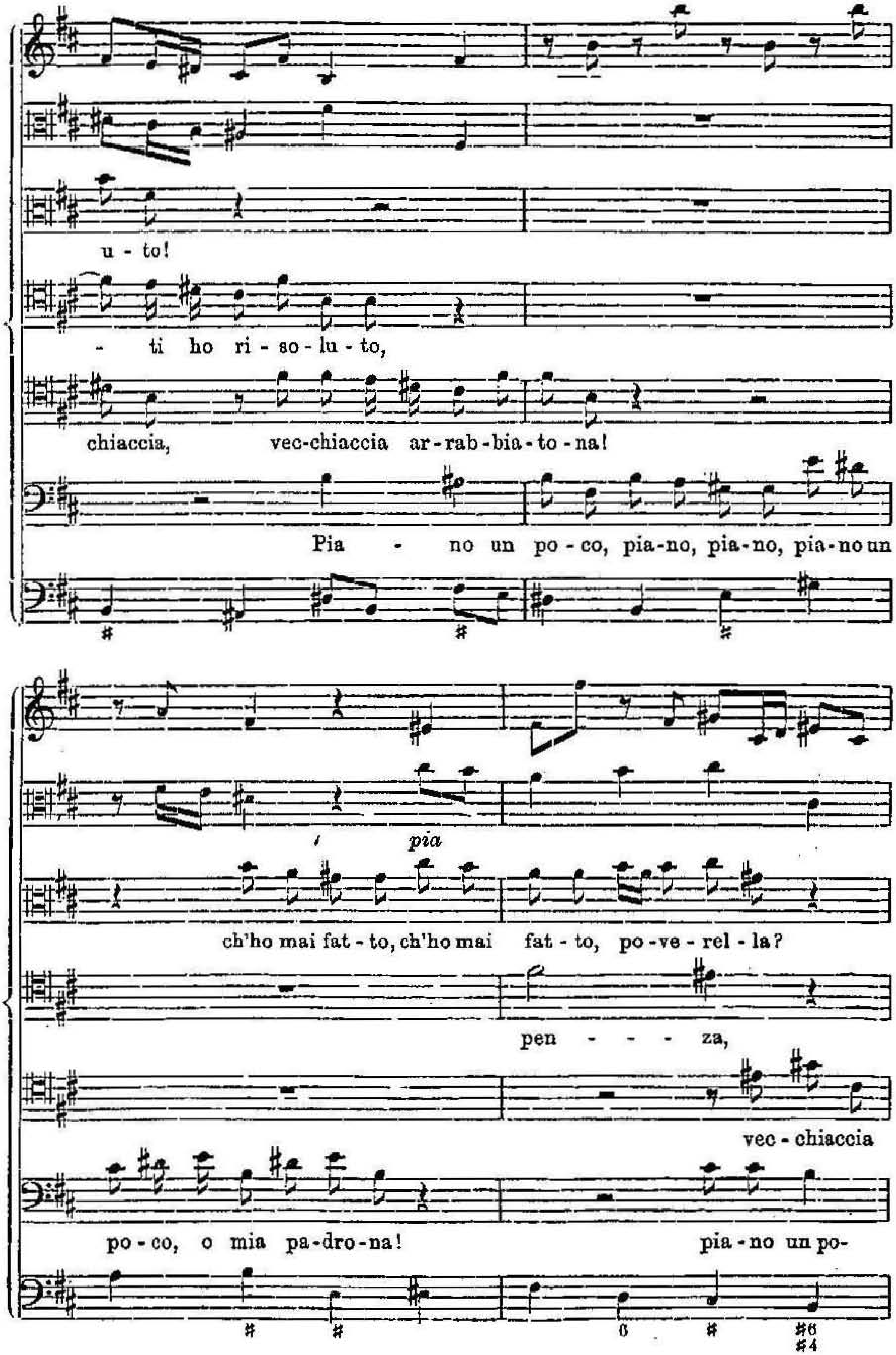

al ségno.
5 6 ♯4 6 ♯
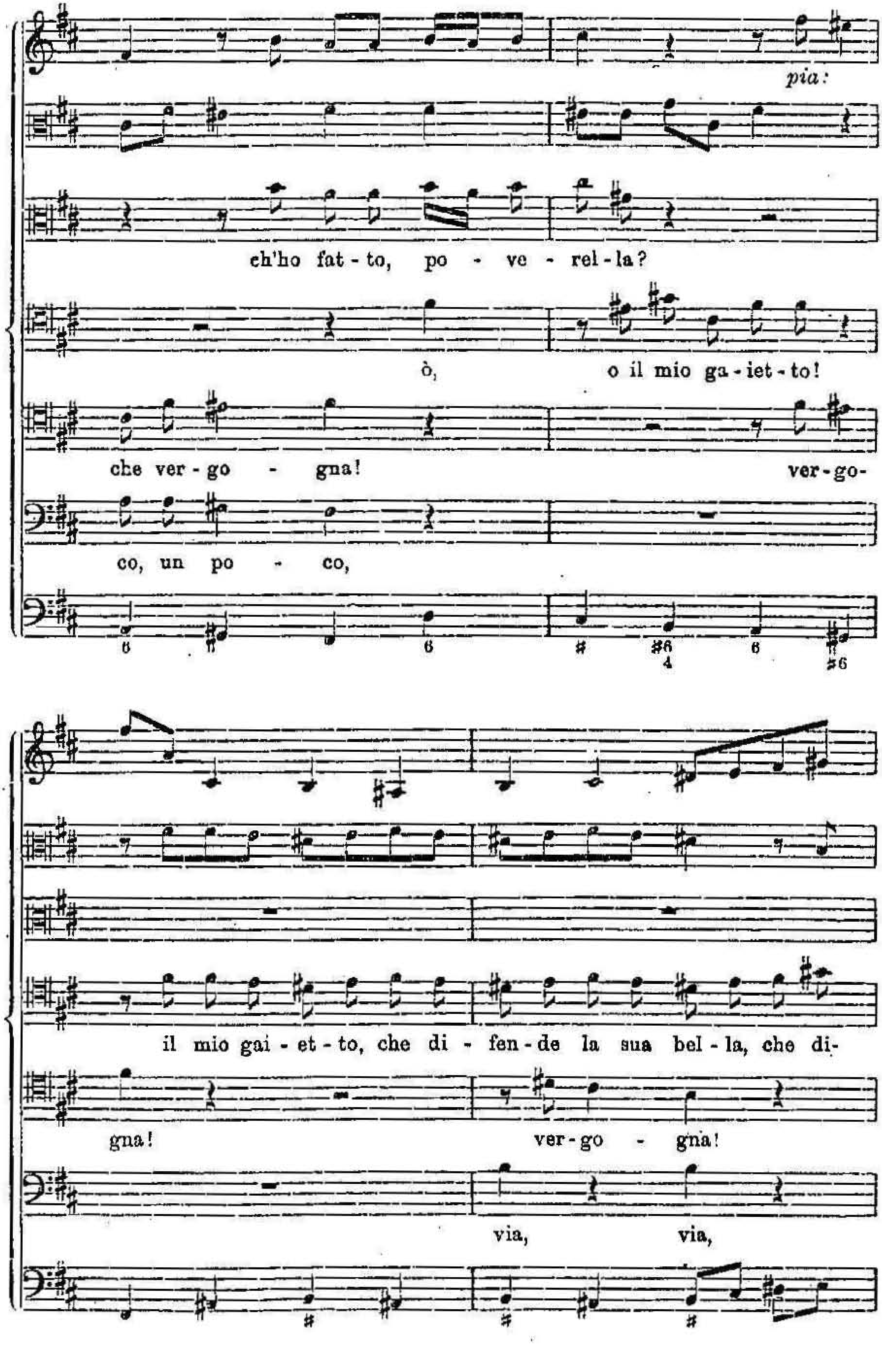
Quartet from 'Il Trionfo dell' Onore'.
(Act III, scene 12.)
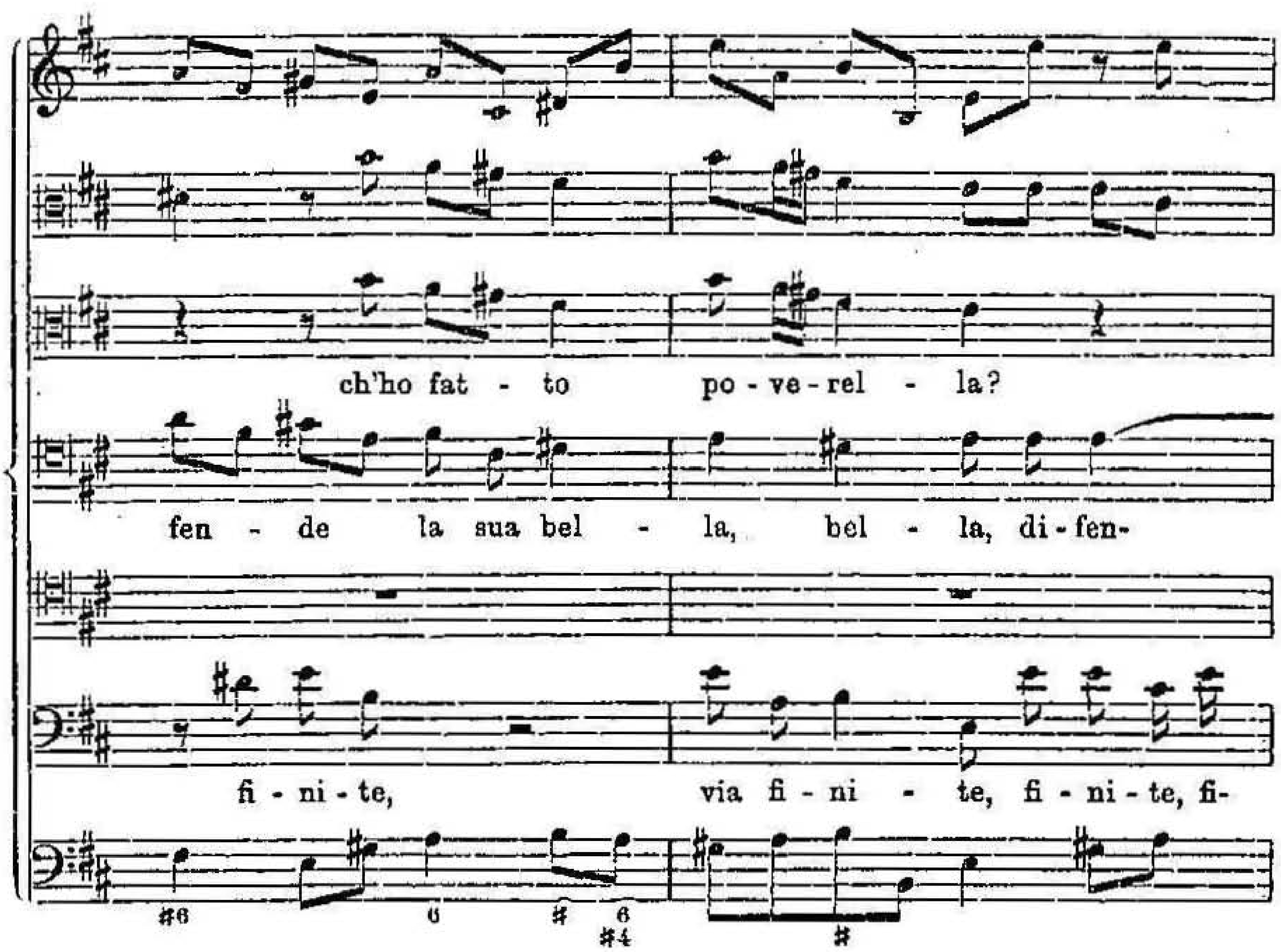
A. Scarlatti.
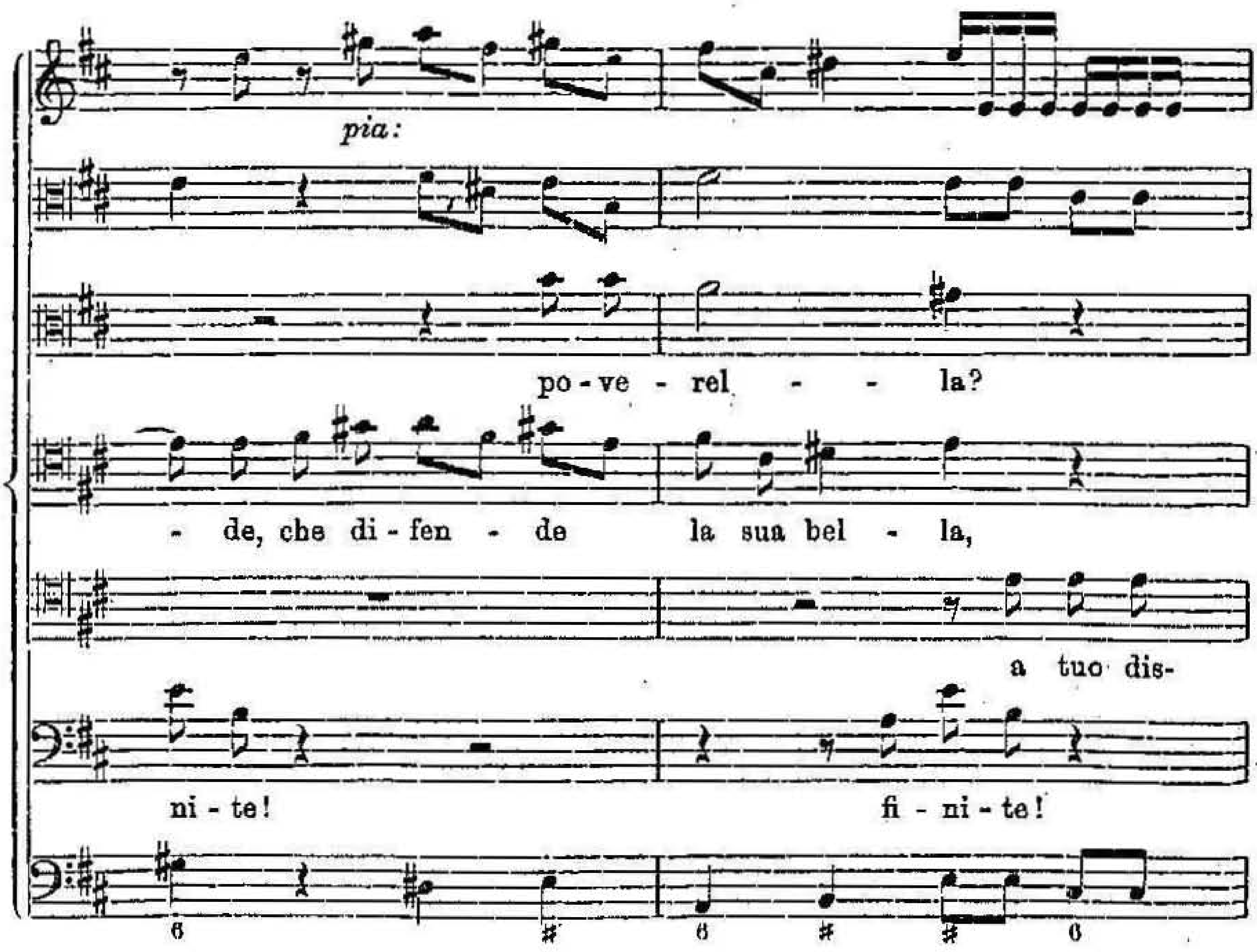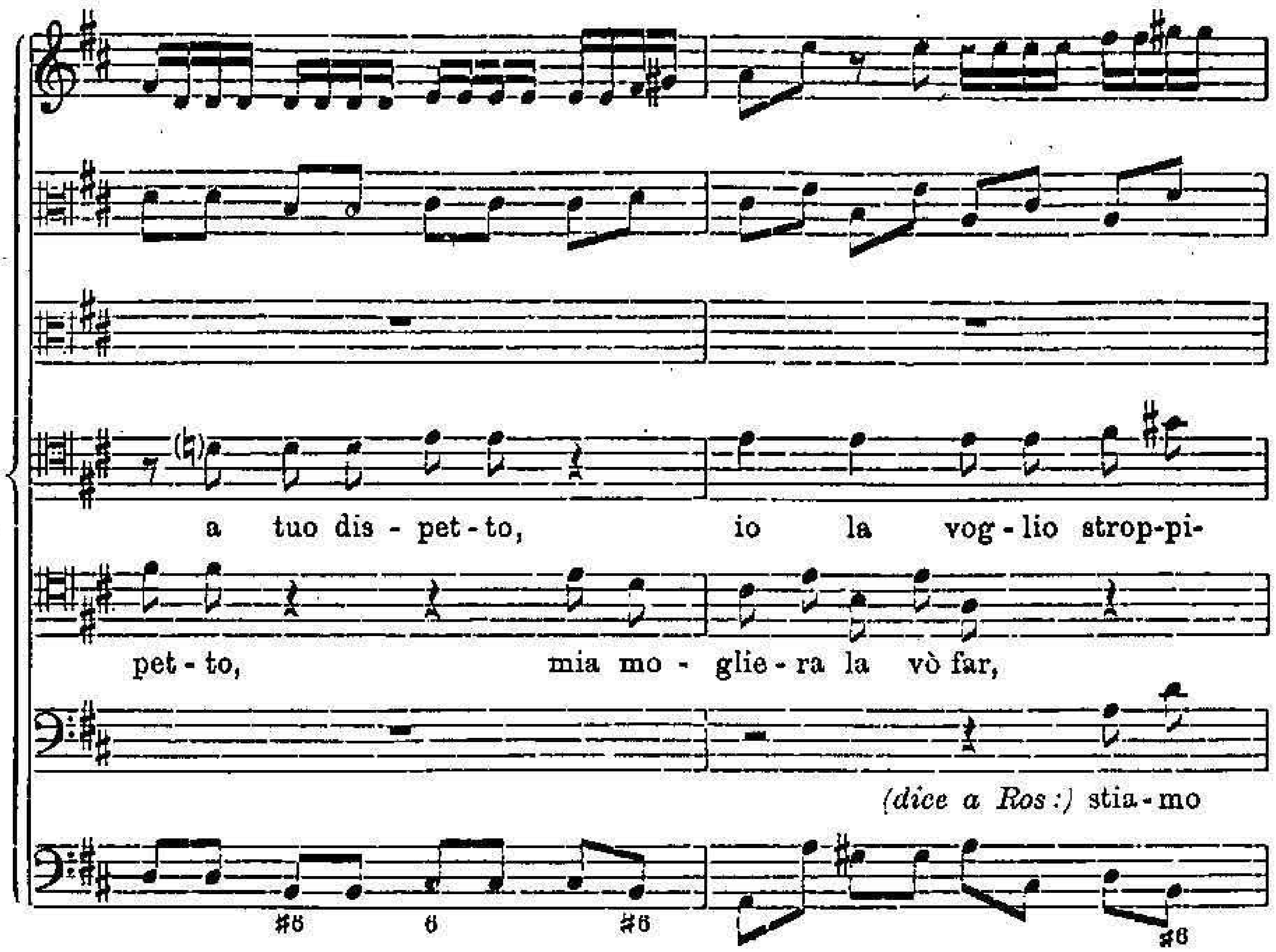



pia:
u - to! ai - u - to!
pes - to, ti pes - to,
to ti dis - sos - so, ah! vec - chiac - cia ar - rabbia-
a me questo, questo a me?
ai - u - to! ai - uto! ai-
di squar - tarti ho ri - so - lu - to, di squar - tar- - - -
to - na! vec - chiaccia! vec-
pia - no! pia - no!
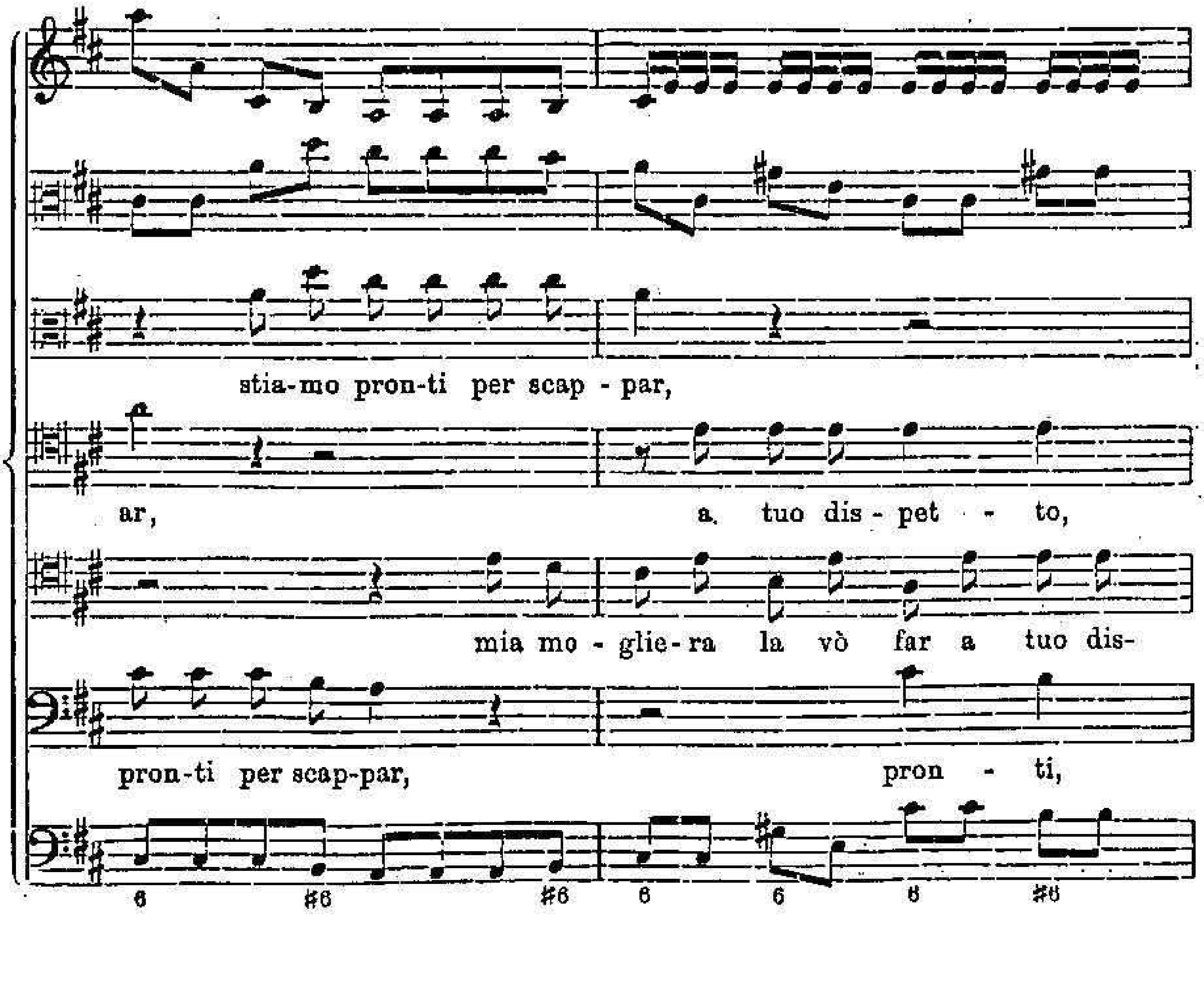

u - to!
- ti ho ri - so - lu - to,
chiaccia, vec-chiaccia ar - rab - bia - to - na!
Pia - no un po - co, pia - no, pia - no, pia - no un
pia
ch'ho mai fat - to, ch'ho mai fat - to, po - ve - rel - la?
pen - - - - za,
vec - chiaccia
po - co, o mia pa - dro - na! pia - no un po-
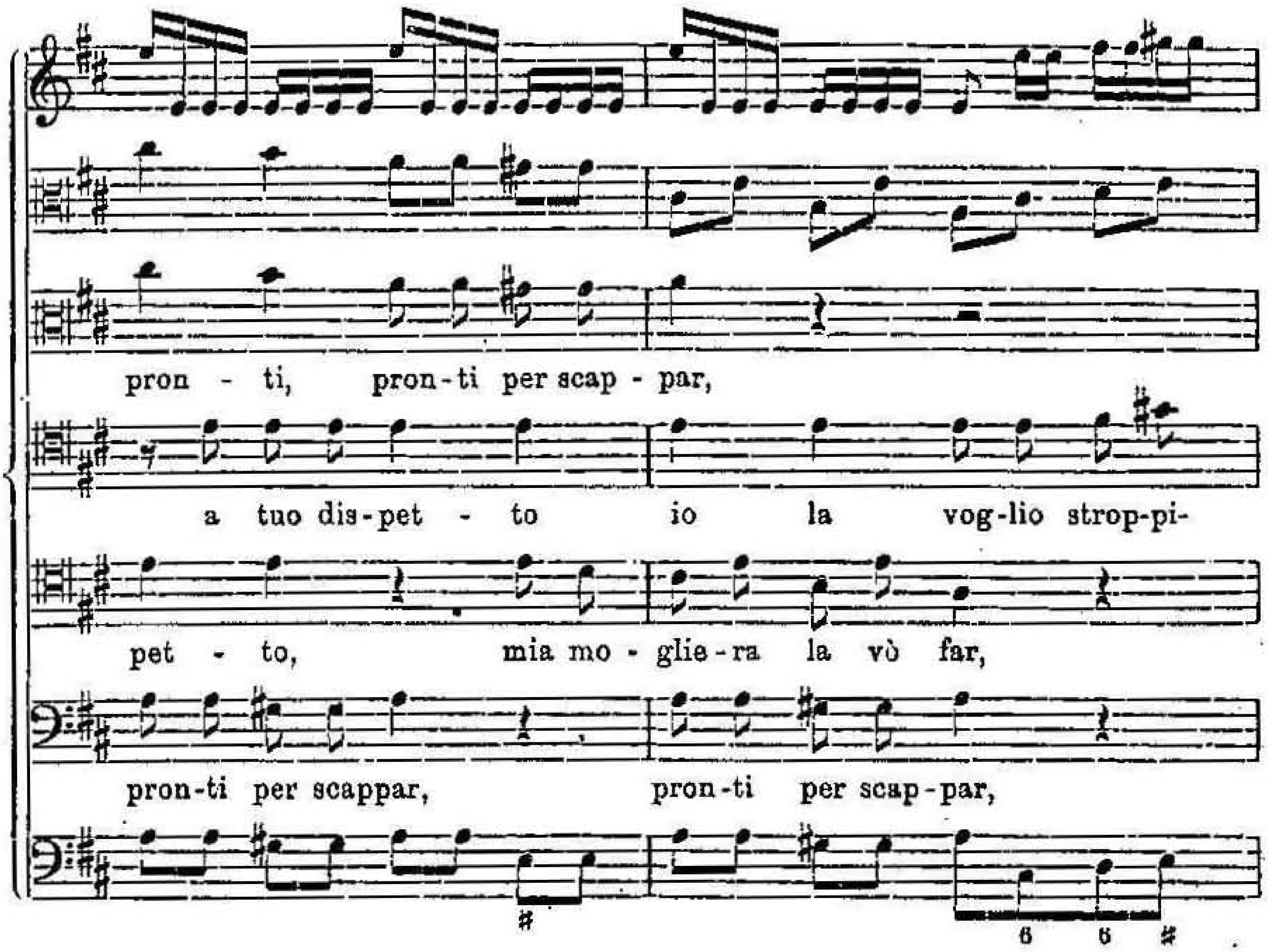

pia:
ch'ho fat - to, po - ve - rel - la?
ò, o il mio ga - iet - to!
che ver - go - gna! ver - go-
co, un po - co,
il mio gai - et - to, che di - fen - de la sua bel - la, che di-
gna! ver - go - gna!
via, via,
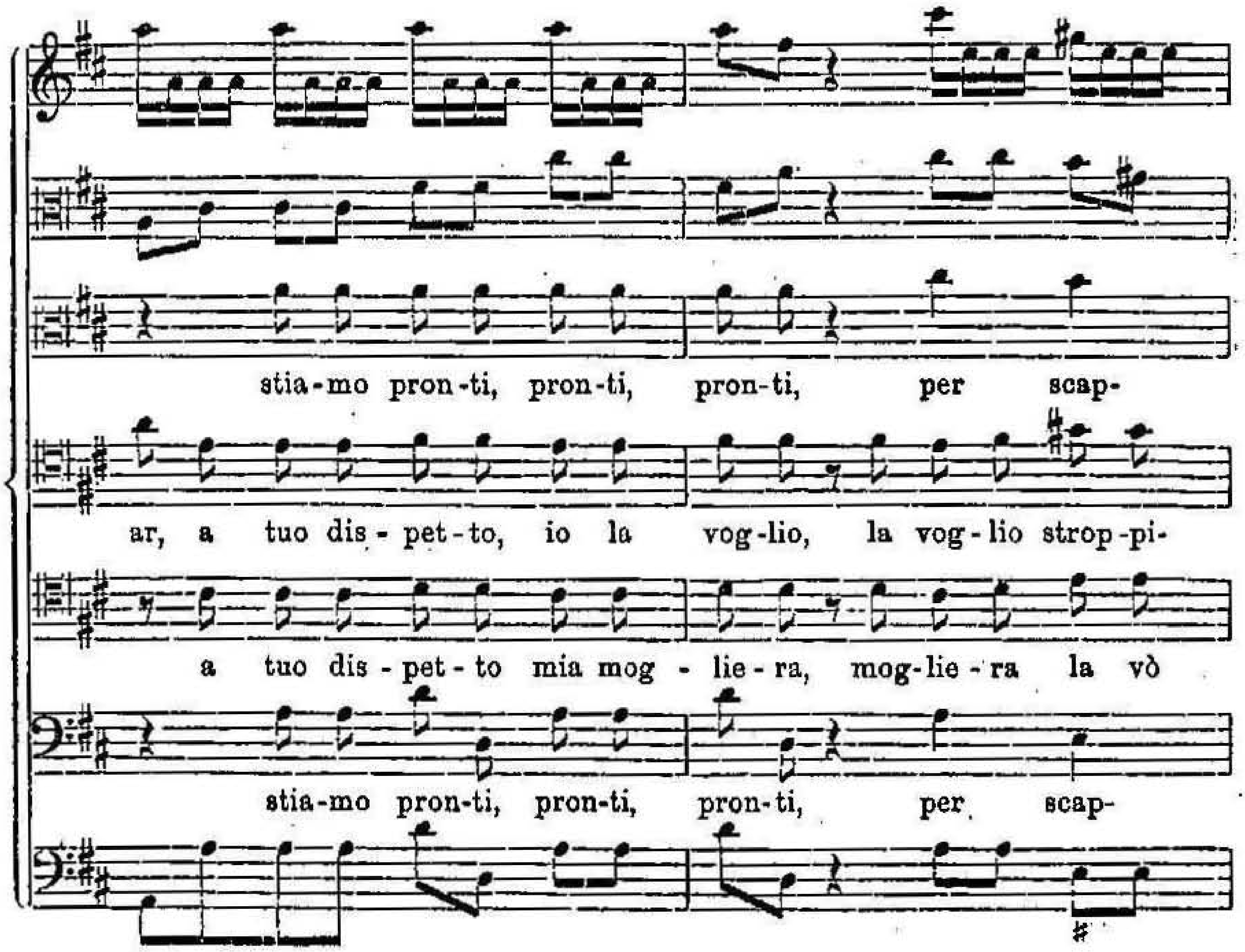

ch'ho fat - to po - ve - rel - la?
fen - de la sua bel - la, bel - la, di - fen-
fi - ni - te, via fi - ni - te, fi - ni - te, fi-
#6 6 # 6 #4 #
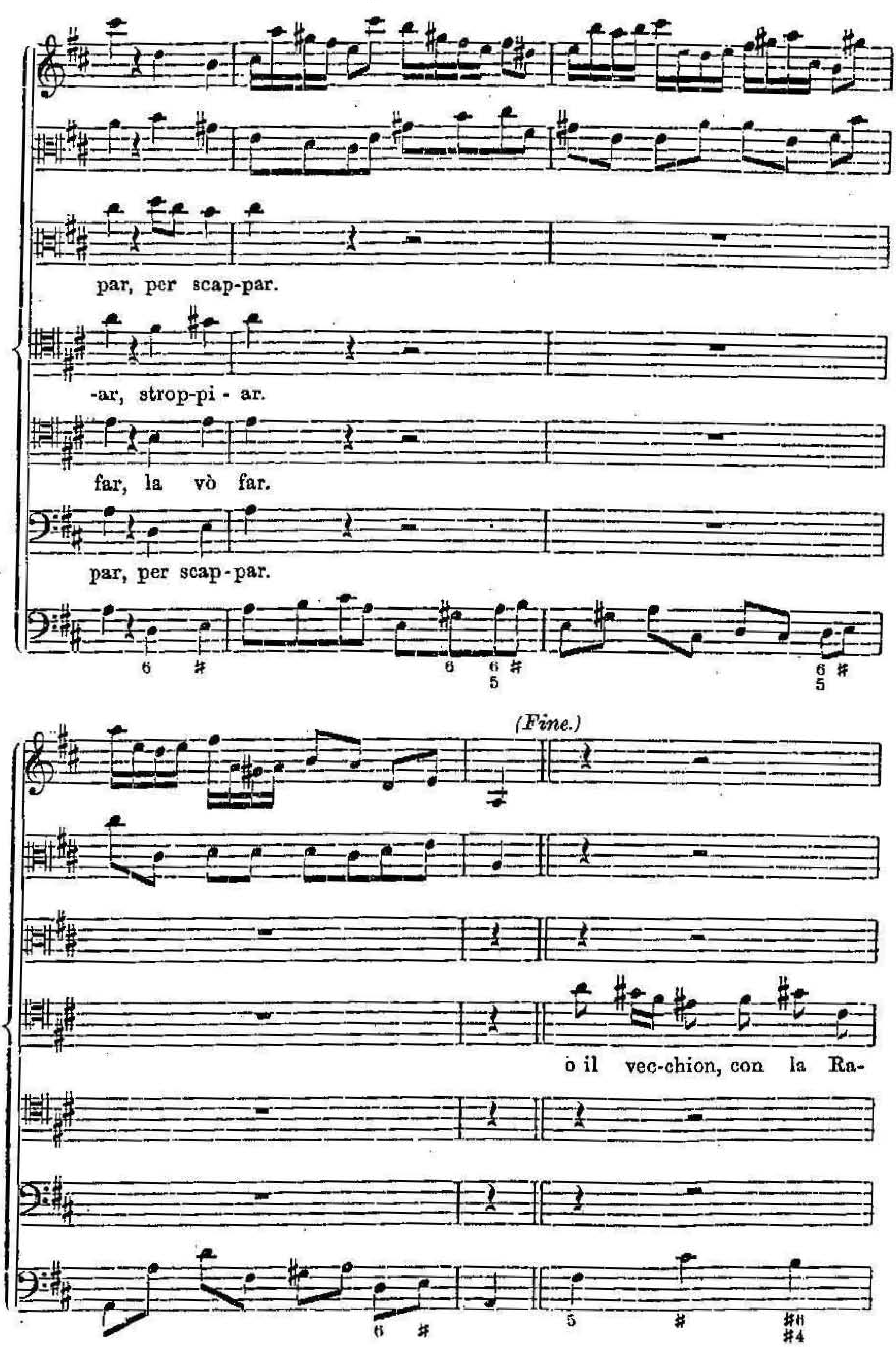

pia:
po - ve - rel - la?
- de, che di - fen - de la sua bel - la,
a tuo dis-
ni - te! fi - ni - te!
6 # 6 # # 6
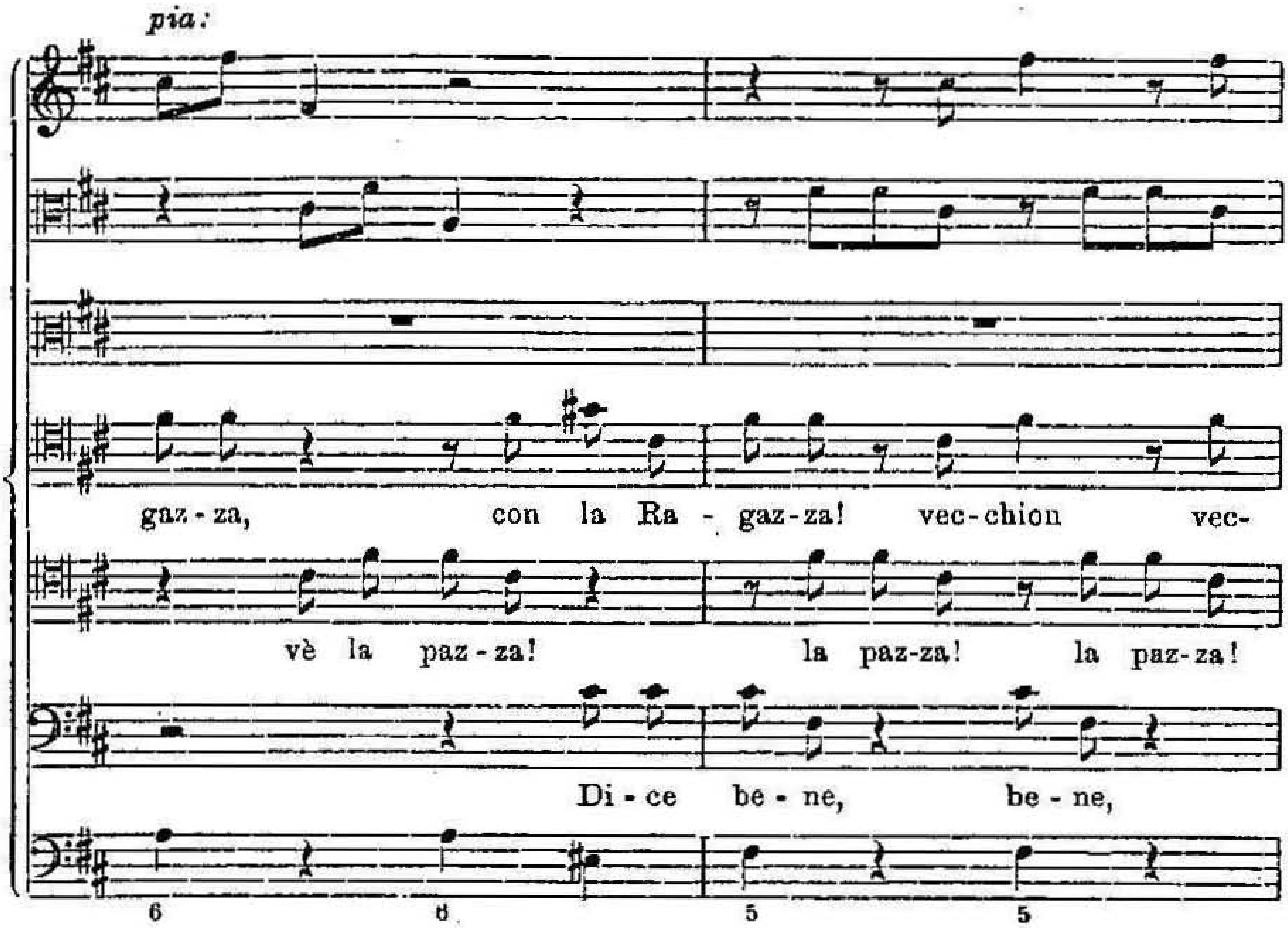

a tuo dis - pet - to, io la vog - lio strop - pi -
pet - to, mia mo - glie - ra la vò far,
(dice a Ros:) stia - mo
#6 6 #6 #6
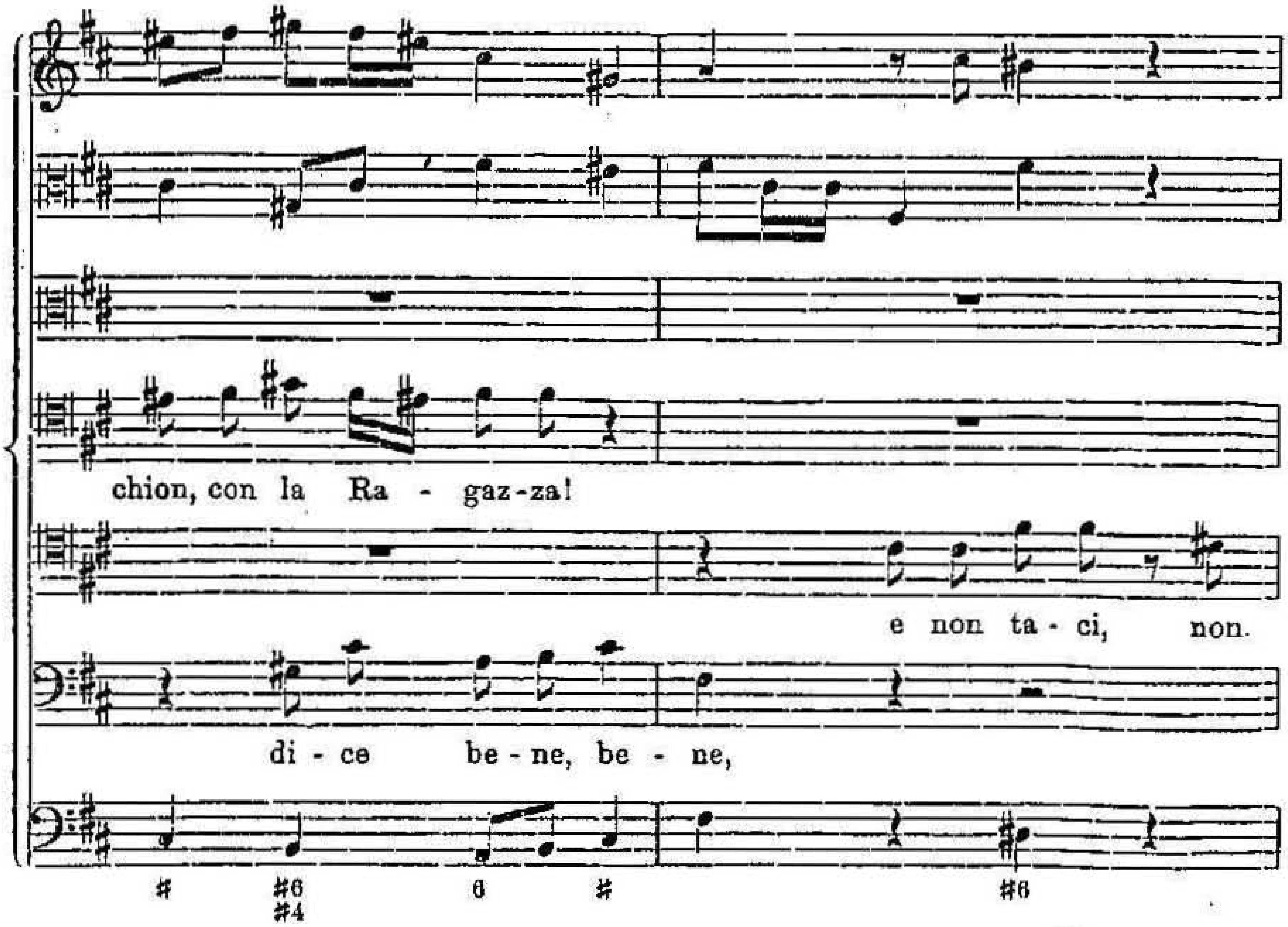

stia - mo pron - ti per scap - par,
ar, a tuo dis - pet - to,
mia mo - glie - ra la vò far a tuo dis -
pron - ti per scap - par, pron - ti,
6 #6 #6 6 6 6 #6
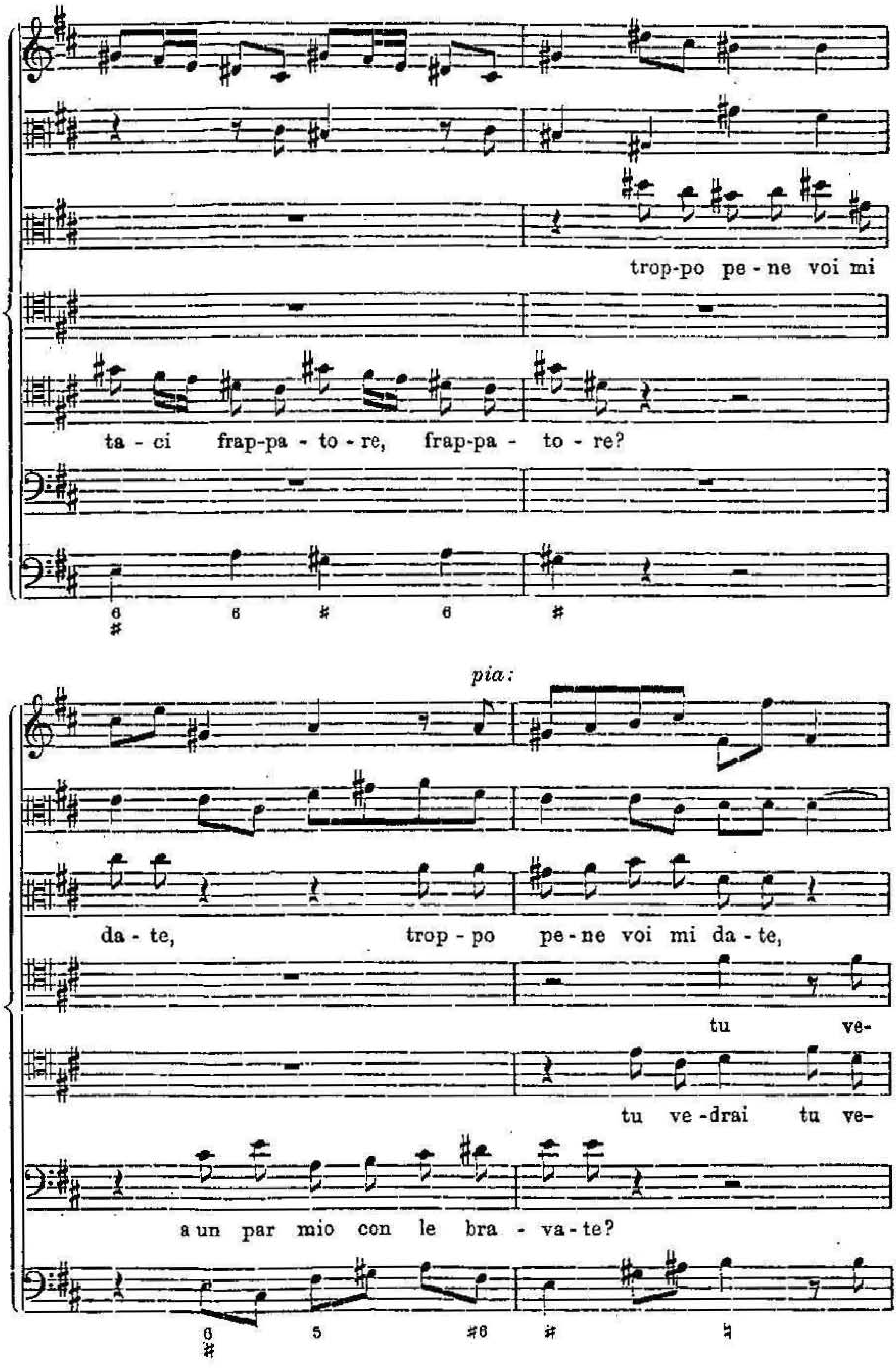

pron - ti, pron-ti per scap - par,
a tuo dis-pet - to io la vog-lio strop-pi-
pet - to, mia mo - glie-ra la vò far,
pron-ti per scappar, pron-ti per scap-par,
6 6 #
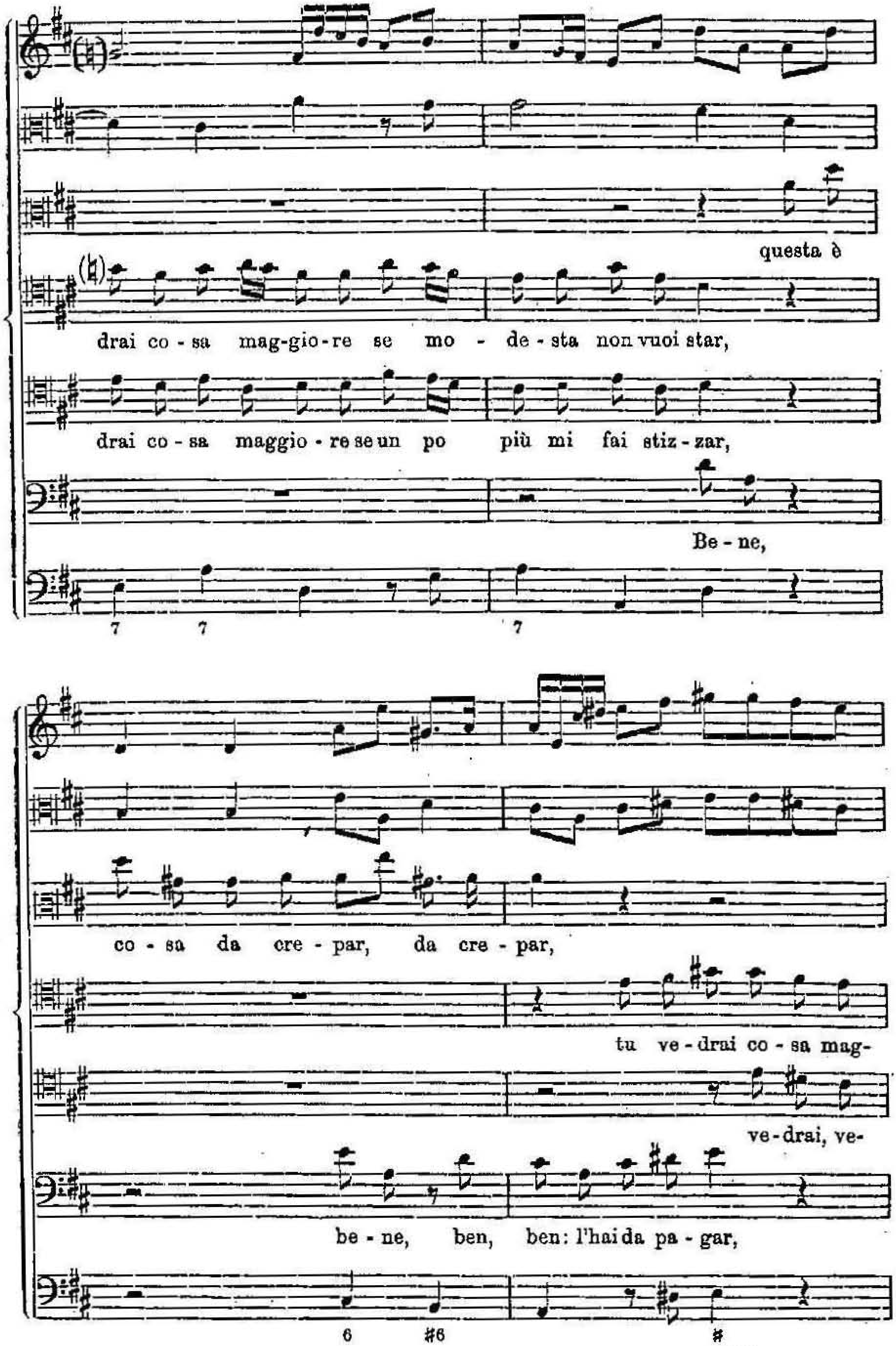

stia-mo pron-ti, pron-ti, pron-ti, per scap-
ar, a tuo dis - pet-to, io la vog-lio, la vog-lio strop-pi-
a tuo dis - pet - to mia mog - lie-ra, mog-lie-ra la vò
stia-mo pron-ti, pron-ti, pron-ti, per scap-
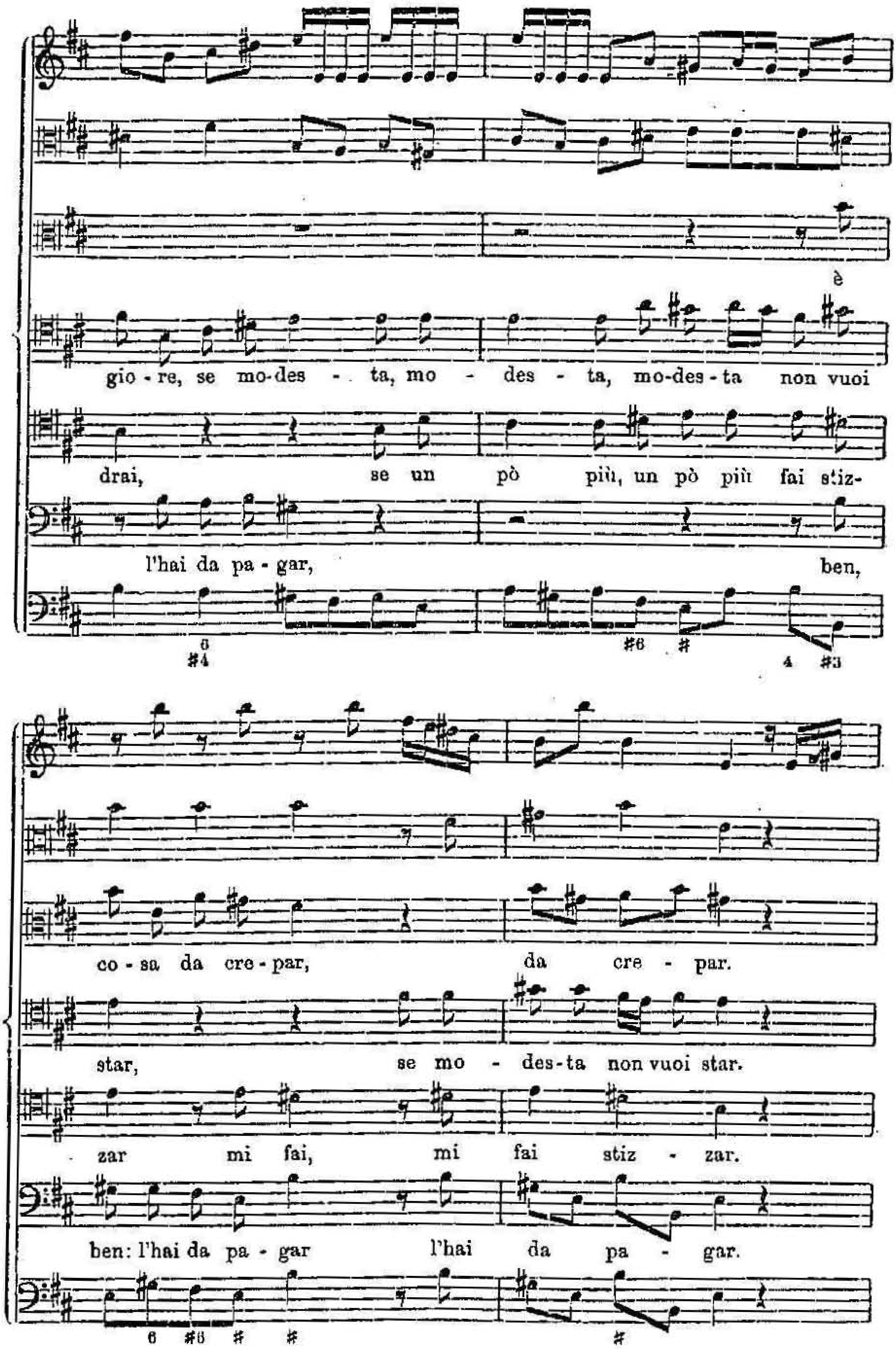

par, per scap-par.
-ar, strop-pi - ar.
far, la vò far.
par, per scap - par.
6 ♯ 6 6/5 ♯ 6/5 ♯
(Fine.)
ò il vec-chion, con la Ra-
6 ♯ 5 ♯ ♯6/♯4
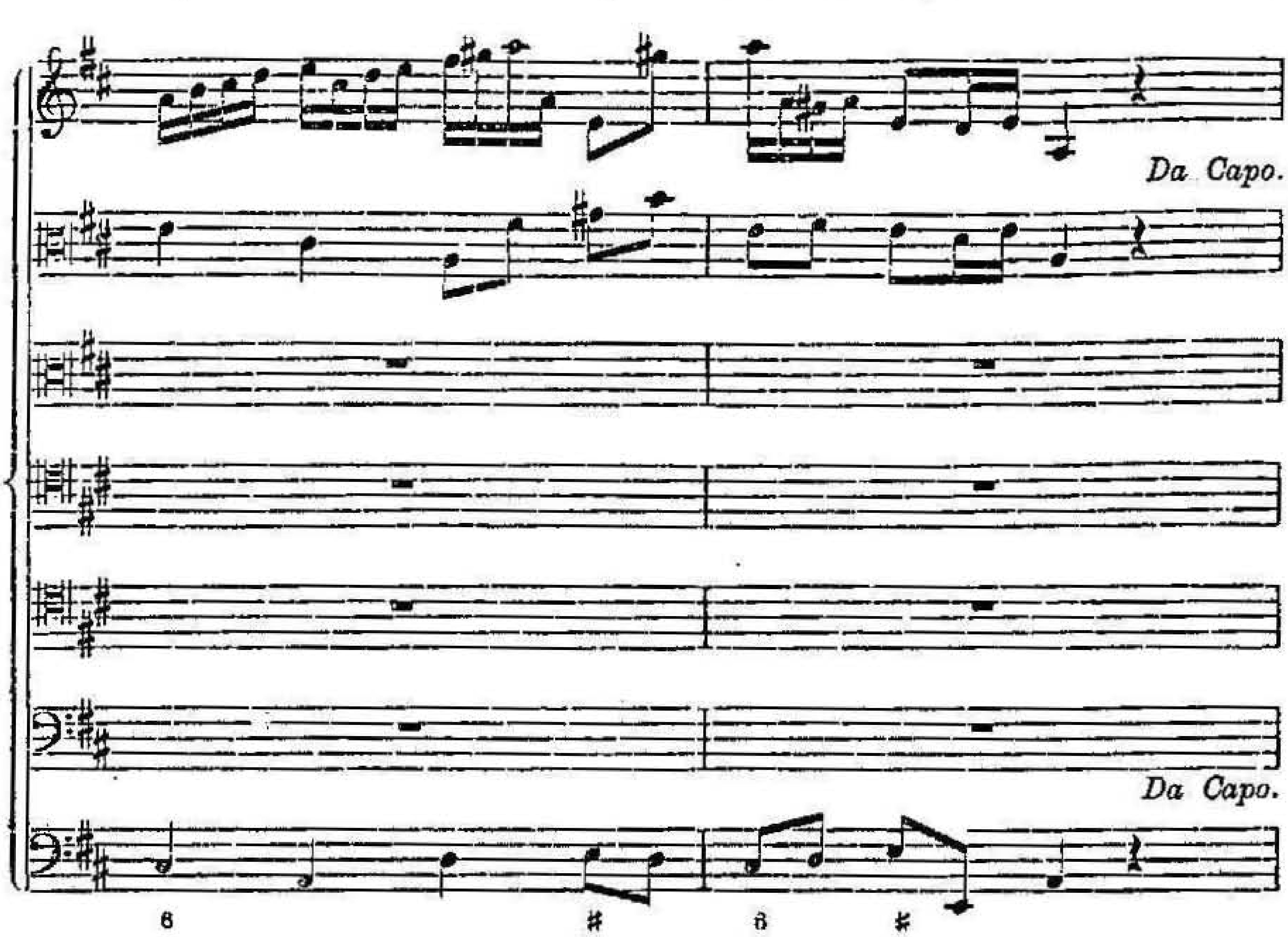

pia:
gaz - za, con la Ra - gaz-za! vec-chion vec-
vè la paz - za! la paz-za! la paz-za!
Di - ce be - ne, be - ne,
6 6 5 5


chion, con la Ra - gaz-za!
e non ta - ci, non.
di - ce be - ne, be - ne,
#6 #4 6 # #6


trop-po pe - ne voi mi
ta - ci frap-pa - to - re, frap-pa - to - re?
6 6 # 6 #
#
pia:
da - te, trop - po pe - ne voi mi da - te,
tu ve-
tu ve-drai tu ve-
a un par mio con le bra - va - te?
6 5 #6 # ♮
#


questa è
drai co - sa mag-gio-re se mo - de - sta non vuoi star,
drai co - sa maggio - re se un po più mi fai stiz - zar,
Be - ne,
co - sa da cre - par, da cre - par,
tu ve - drai co - sa mag-
ve-drai, ve-
be - ne, ben, ben: l'hai da pa - gar,


è
gio - re, se mo-des - - ta, mo - des - ta, mo-des-ta non vuoi
drai, se un pò più, un pò più fai stiz-
l'hai da pa - gar, ben,
co - sa da cre - par, da cre - par.
star, se mo - des-ta non vuoi star.
zar mi fai, mi fai stiz - zar.
ben: l'hai da pa - gar l'hai da pa - gar.



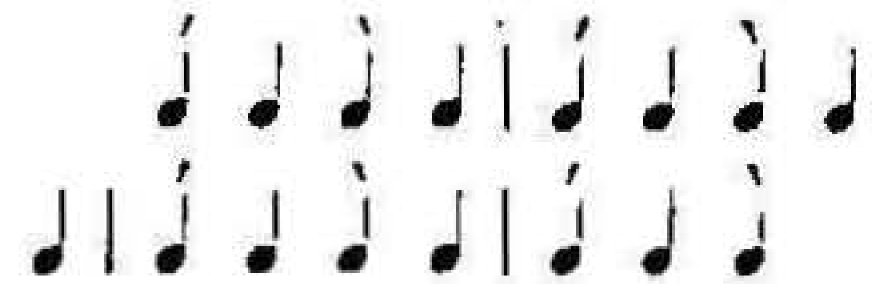
Die Beck-Aubry'sche »modale Interpretation« der Troubadourmelodien.

Von

Hugo Riemann.

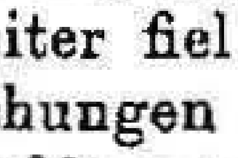
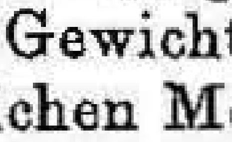
(Leipzig.)

Seit im Jahre 1896 gleichzeitig Heinrich Rietsch das Spörl'sche Liederbuch (die Mondsee-Wiener Liederhandschrift, Lieder des »Mönchs von Salzburg«) und Paul Runge die »Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen« herausgegeben, ist die Frage der Lesung der mittelalterlichen Monodienotierungen lebhaft in Fluß gekommen. Ich persönlich bin damals mit einer längeren Serie von Aufsätzen im »Musikalischen Wochenblatt« (1897 ff.) für Runge's derjenigen Rietsch's gegensätzliche Auffassung eingetreten und habe ein leicht verständliches Schema aufgestellt, wie unter allen vorkommenden und möglichen Verhältnissen aus der metrischen Beschaffenheit der Texte der musikalische Rhythmus abzuleiten ist. Dieses Schema ist das der durchgeführten Vierhebigkeit oder musikalisch usgedrückt, der fortgesetzten Zweitaktigkeit der Ordnung:


(trochäisch)

oder: (jambisch).

und zwar für die lateinischen Kirchenlieder und die geistlichen und weltlichen Lieder in den romanischen Vulgärsprachen mit ausschließlicher Annahme von Trochäen oder Jamben als Elementen der Reihenbildung, für die germanische Dichtung dagegen mit alleiniger Zählung der Hebungen (′ und ‵) für die Feststellung des rhythmischen Gerüsts. In den romanischen Sprachen kommen also für dieses Schema dreisilbige Versfüße (Daktylen, Anapäste) überhaupt nicht in Frage. Versformen, welche das Schema glatt füllen, wie die der ambrosianischen Hymnen und die prozenzalischen Vers genannten durchweg achtsilbigen, treten dabei als Normalverse in den Vordergrund, und alle Versformen kleinerer Silbenzahl erscheinen als katalektische, durch Pausen bzw. Dehnungen am Ende das Schema ergänzende; Verse von größerer Silbenzahl dagegen müssen durchweg als zwei Verse zu einem verbindende Langzeilen definiert und entsprechend behandelt werden, wobei die Sinngliederung des Textes durch Interpunktion für die Zerlegung in zwei Verse als maßgebend gilt. Da auf allen Gebieten die Anwendung dieses Verfahrens rhythmisch unbefriedigende Resultate ausschließt, so hat dasselbe verhältnismäßig schnell ziemlich allgemeine Zustimmung und Annahme gefunden, um so mehr, als sich auch die melodischen Verläufe in sehr vielen Fällen dabei so gefällig und natürlich erwiesen, daß sie die Richtigkeit des angewandten Prinzips der Rhythmisierung in schwerwiegender Weise zu bestätigen geeignet waren. Weiter fiel dabei ins Gewicht, daß von der Musik ganz unabhängige Untersuchungen der sprachlichen Metriker (Sievers, Wilhelm Meyer) auf dieselben Grundformen geführt hatten. Wenn auch einzelne Metriker wie z. B. Saran, stärkeren Dehnungen von Silben außerhalb der Reimstellen zweifelnd gegenüberstanden, so war doch im großen und ganzen das Schema so gut wie allgemein akzeptiert, wenigstens seitens derjenigen, welche nicht an der durch ihre musikalisch unbefriedigenden Resultate abschreckenden Deutung der Choralnoten im Sinne von Franko's Mensuraltheorie festhielten. Zu diesen letzteren gehörte besonders Pierre Aubry, der etwa seit 1900 zahlreiche interessante Denkmäler altfranzösischer Liedkunst faksimiliert und mit Übertragung in moderne Notierung in Zeitungsartikeln und Separatstudien veröffentlicht hat.

Aubry hat seit Beginn seiner Publikationen als selbstverständlich angenommen, daß der durch die Pariser Mensuraltheoretiker des 13. Jahrhunderts allein gelehrte Tripeltakt auch für noch ältere Musik des Mittelalters die allein in Betracht kommende Taktform sein müsse. Das hat ihn gegenüber meinem Grundschema für die Rhythmisierung der mittelalterlichen Monodien von Anfang an in Opposition gebracht und zwar viel mehr als nötig, da ich stets die Frage als durchaus sekundär behandelt habe, ob man vorzieht, den Jambus durch  oder durch  auszudrücken; ich habe sogar stets betont, daß für den Springtanz wahrscheinlich schon im frühen Mittelalter der ungleiche Takt bevorzugt gewesen sein wird. Wohl aber habe ich stets bestritten, daß dreisilbige Versfüße für die mittelalterliche Poesie in Frage kommen. An solche dachte aber auch Aubry nicht, bevor er in der Pariser Trouvère-Handschrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts f. fr. 846 ein paar humoristische Lieder entdeckte, welche durch Unterschei-

dung der Notenformen ■ und ■ ganz unzweideutig einen anapästischen Rhythmus markieren (*De la procession de l'abbé Poinçon* und *Devers Chastelvilain*, mitgeteilt 1904 im Courrier musical als »*Un coin pittoresque* etc.«). Diese Entdeckung bildet den effektiven Ausgangspunkt einer ganz neuen Theorie für die Rhythmisierung der Monodien, da sie zweifellos eine dreisilbige Versbildung belegt. Konkrete Gestalt hat diese neue Theorie wohl erst durch Jean Baptiste Beck erhalten, der anscheinend in Gemeinschaft mit Aubry diese Spezimina gefunden und mit Aubry seine Meinung darüber ausgetauscht hat. Beide Endecker haben sich zunächst einige Zeit um die Priorität gestritten, doch hat schließlich Aubry zugestanden, daß die Aufstellung des neuen Prinzips Beck's geistiges Eigentum ist. Das neue Prinzip ist nämlich in aller Kürze folgendes: »Das Vorkommen von mensural [mit Unterscheidung von Longa und Brevis] notierten Trouvère- und Troubadourgesängen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts belegt bestimmt die Unterscheidung von viererlei Versbildungen, nämlich trochäische, jambische, daktylische und anapästische, entsprechend dem 1.—4. Modus der Theorie der Mensuralisten der Epoche Franko. Ergo ist es nicht wahr, daß die Trouvère-Poesie auf Jamben und Trochäen beschränkt ist«. Weiter haben nun aber beide Autoren geschlossen, daß, was für das ausgehende 13. Jahrhundert somit belegt ist, ebenso auch bereits für die ältere französische Poesie gegolten haben müsse. Hier hört freilich der strikte Beweis auf und wird das Gebiet der Hypothese betreten. Die hauptsächlich in Betracht kommenden Arbeiten der beiden Forscher sind:

Pierre Aubry, *La rythmique musicale des troubadours et trouvères* Examen critique du système de M. Hugo Riemann. (Paris, 1906.)

Jean Baptiste Beck, Die Melodien der Troubadours ... und das rhythmisch-metrische Prinzip der mittelalterlichen lyrischen Dichtungen. (Straßburg, 1908.)

Jean Baptiste Beck, Der Takt in den Musikaufzeichnungen des 12.—13. Jahrhunderts, vornehmlich in den Liedern der Troubadours. (Leipzig, 1909, i. d. Riemann-Festschrift.)

Pierre Aubry, *Le Chansonnier de l'Arsenal* (Paris, 1909 ff. [in Lieferungen, Faksimile und Übertragungen].)

und dazu allerneuestens

Jean Baptiste Beck, *La musique des troubadours* (Paris 1910 in »Les musiciens célèbres«).

Mittelbar kommt weiter in Betracht: Aubry's »*Cent motets*« (Paris, 1908), eine prächtige Ausgabe des Bamberger Motet-Kodex E. d. IV, 6. (3 Bde., Faksimile, Übertragungen und Kommentar.)

Der springende Punkt der neuen Theorie ist zunächst die These, daß in den altfranzösischen und provenzalischen Dichtungen neben den bisher allein angenommenen zweisilbigen auch dreisilbige Versfüße als reihenbildend anzunehmen sind und zwar, wie gleich vorausgenommen sei, besonders für Zehnsilbler und Elfsilbler, also für Langzeilen, deren Überschuß an Silben über die Achtzahl hinaus nach meinem Schema ihre Teilung in zwei Teile wie 4 + 6, 4 + 7, 3 + 7 usw. bedingt und zwar mit starken Dehnungen in der kürzeren (silbenärmeren) Hälfte. Beck sagt das auch mit nackten Worten (M. d. Tr., S. 139): »... daß die angeführten Belegstellen für den dreiteiligen Rhythmus fast ausnahmslos zehnsilbig sind; es ist auch in der Tat die natürlichste, einfachste Lösung, weil auf diese Art der ganze Vers, welcher meist einen in sich abgeschlossenen Ge-

danken enthält, auch musikalisch schön fließend in einer viertaktigen Periode (!) untergebracht werden konnte. Wenn wir nun sehen, eine wie bedeutende Rolle die dreiteiligen Metren in den Hexametern und Distichen des klassischen Altertums gespielt haben, braucht uns die Feststellung nicht zu befremden, daß die dreiteiligen Modi auch in der mittelalterlichen Rhythmik ihren Einfluß geltend gemacht haben und daß die lyrischen Zehnsilbler im Prinzip dreiteilig rhythmisiert wurden«. Die Einschränkung »im Prinzip« macht Beck wohlweislich, weil nämlich unter den mit Unterscheidung von Longa und Brevis notierten Zehnsilblern auch solche nachweisbar sind, welche doch einen anderen (zweiteiligen) Modus ausprägen.

Man beachte zunächst, daß Beck besonderen Wert darauf legt, daß durch die Annahme dreisilbiger Versfüße die Unterbringung des Verses in 4 Takten möglich wird; das ist ganz gewiß ein Gesichtspunkt, der dem neuen Prinzip bei den Verfechtern der Vierhebigkeit als Normalgrundlage Freunde zu werben geeignet ist.

Ferner sei aber gleich angemerkt, daß durch die veränderte Leseweise und die Aufstellung dreisilbiger Versfüße neben den zweisilbigen nicht etwa die französische Metrik einen festeren Kontakt zwischen Sprechbetonung (Akzent) und Einstellung der Worte im Takt erhält. Beck sagt vielmehr (S. 123) ausdrücklich, »daß die Hebungen durch Takt-Ikten in der Melodie festgelegt werden und zwar mit Ausnahme der letztbetonten Verssilbe unbekümmert um den Wortakzent«. Es bleibt also bezüglich der bisher angenommenen Amphibolität z. B. zweisilbiger Worte wie dame (als dámĕ oder dămé bzw. bei dreiteiligen Füßen auch dămĕ) alles beim alten. Die provenzalische und französische Sprache kennen eben außerhalb der Reimsilben keinen Anspruch bestimmter Silben auf Akzent, in der neuen modalen Theorie so wenig als nach der bisherigen Annahme.
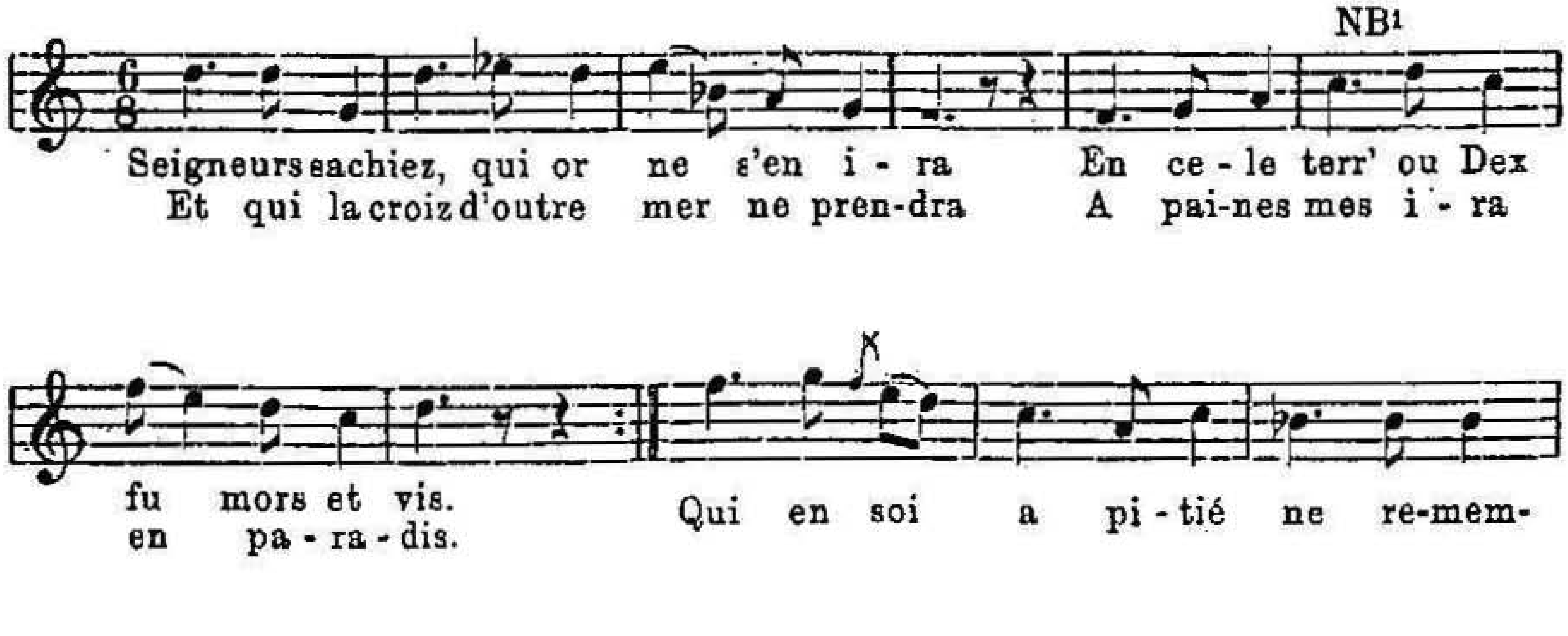
Was Aubry und Beck auf die Idee der modalen Interpretation geführt hat, ist ja nicht strittig. Weder der Wunsch, auch dreisilbige Versfüße nachweisen zu können, noch das Bedürfnis, die Viertaktigkeit des Aufbaues durchzuführen, hat den Anstoß gegeben, sondern ganz allein die wichtige Entdeckung, daß Trouvère- und sogar auch ältere Troubadourmelodien in Handschriften der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mit deutlicher Unterscheidung von Longa und Brevis notiert nachweisbar sind und tatsächlich die vier modi ausprägen. Dies Faktum ist nicht wegzudisputieren. Wohl aber darf man fragen, muß man fragen, was dieses Faktum beweist? Die Zahl der gefundenen Beispiele ist keineswegs klein und erstreckt sich auf eine größere Anzahl von Handschriften; es handelt sich also sicher nicht um eine Marotte eines einzelnen, sondern mindestens um eine Anklang findende Neuerung der Zeit. Als ich den zweiten Halbband meines Handbuchs der Musikgeschichte schrieb (1904), war mir Aubry's Fund bereits bekannt (I. 2. S. 285) und ich habe versucht, denselben dahin zu deuten, daß die durch die Motet-Komposition belegte Emanzipation von der durch den Text eo ipso bedingten Rhythmisierung darauf geführt habe, auch einstimmige Lieder in dreisilbigen Maßen zu dichten; die Zusammengehörigkeit von drei und drei Silben wäre durch die Zeichnung jeder dritten Note als Longa deutlich markiert, aber keineswegs wäre geboten, dafür nun auch die Geltungsprinzipien von Franko's Mensuraltheorie als gültig anzunehmen. Ich bin auch heute, nachdem sich auch Notierungen in trochäischem und jambischem Maße gefunden haben (jede zweite Note Longa), noch geneigt, in
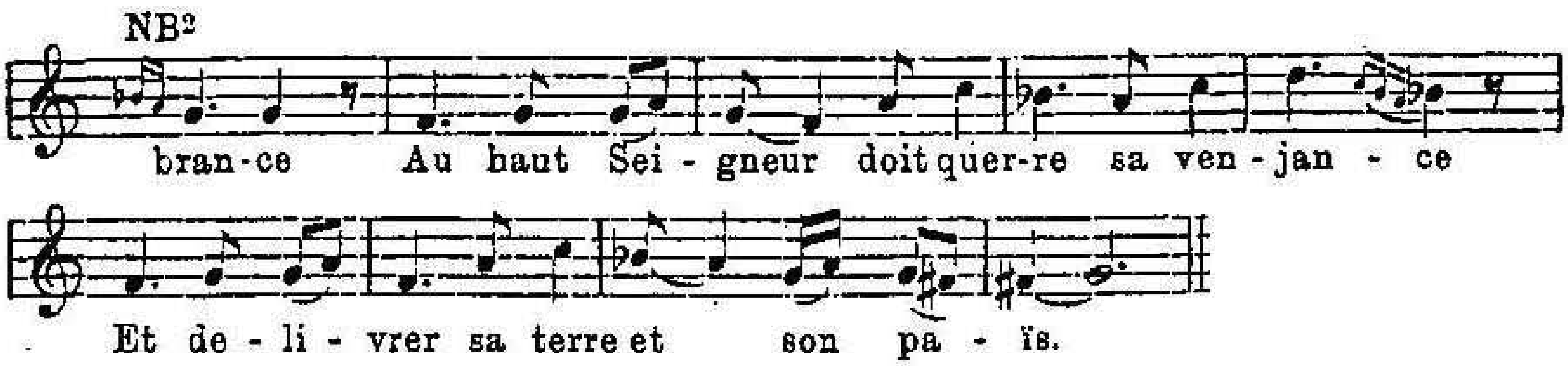
der Unterscheidung von Longa und Brevis den Hinweis auf die Zweisilbigkeit oder Dreisilbigkeit der Versfüße zu sehen und nicht mehr, wenn ich auch gern die Möglichkeit zugebe, daß doch wirklich eine Hineintragung mensuraler Begriffe in die Notierung der Monodien um diese Zeit stattgefunden hat. Nichts aber kann mich überzeugen, daß das Vorkommen solcher Umschreibungen in Mensuralnoten beweist, daß die betreffenden Melodien — wenigstens soweit sie aus älterer Zeit stammen als die Umschreibung — auch schon früher ebenso haben rhythmisiert sein müssen. Zu dieser Negation zwingt mich die Erkenntnis, daß diese Zeit, die Zeit der Hochblüte des Motet, eine Zeit der gewagtesten Experimente, der gewaltsamen Lossagung von vordem gültigen Gesetzen und natürlichen Normen gewesen ist. Ebenso wie der Sommerkanon eine Korrektur der Notierung erfahren hat, welche dieselbe möglichst mit Franko's Mensuraltheorie in Einklang brachte, d. h. eine Umrhythmisierung im Tripeltakt statt des ursprünglichen gleichen Taktes, wird man in dieser Zeit eben mancherlei Versuche ähnlicher Art gemacht haben, darunter auch solche, welche das ursprüngliche Metrum antasteten, durch Oktroyierung dreisilbiger Füße. Doch das sind Ansichten, über die man streiten kann. Lassen wir also die Frage offen, in welchem Maße diese mensuralen Umschreibungen von aus älterer Zeit und auch aus derselben Zeit unmensuriert vorliegenden Liedern wirkliche Mensur bedeuten. Beck und Aubry gehen aber soweit, die modale Interpretation auf die gesamte Literatur der Troubadour- und Trouvère-Poesie angewandt zu verlangen und in den Umschreibungen neue Aufschlüsse über ein seit Jahrhunderten ebenso gültiges Gesetz zu erblicken. Die Gewagtheit solcher Schlußfolgerung liegt ja auf der Hand; auf der andern Seite hat aber zweifellos die neue Interpretationsweise ganz gewiß etwas bestechendes und wird nur abzulehnen sein, wenn schwerwiegende Gründe dagegen sprechen.

Aubry hat wiederholt ausgesprochen, daß mein Schema für die Rhythmisierung der mittelalterlichen Monodien eine willkürliche Konstruktion sei, deren Berechtigung sich nicht erweisen lasse; Beck hat sich ihm angeschlossen und behauptet, daß dasselbe sich im Widerspruch mit den Denkmälern befinde. Zu dieser Behauptung würde er dann vollberechtigt sein, wenn er nachwiese, daß Zeugnisse für die Existenz dreisilbiger Versbildung bei den Troubadours existieren. Das ist aber nicht der Fall. Die Bestimmung der Leys d'amors, die er dafür anzieht (S. 181), daß ein Neunsilbler nur als dreifacher Dreisilbler mit Binnenreim gut sei (ad rimas multiplicadas), beweist alles andere eher als dreisilbige Versfüße als Verselement; denn natürlich bedingt der Binnenreim die pausa plana, d. h. die Ergänzung zum Viersilbler. Daß der Neunsilbler ohne Binnenreim nicht gut befunden wird, ist sehr wohl begreiflich, da er den Umfang des Normalverses nur um eine Silbe übersteigt, also entweder (bei Zerlegung in zwei Verse) für beide Hälften gehäufte starke Dehnungen bedingt oder aber ungeteilt (nur jambisch mit weiblichem Reime möglich) eine zu flüchtige Behandlung der beiden Reimsilben erfordert (beide Silben auf die Dauer von zusammen einer Silbenzeit beschränkt).
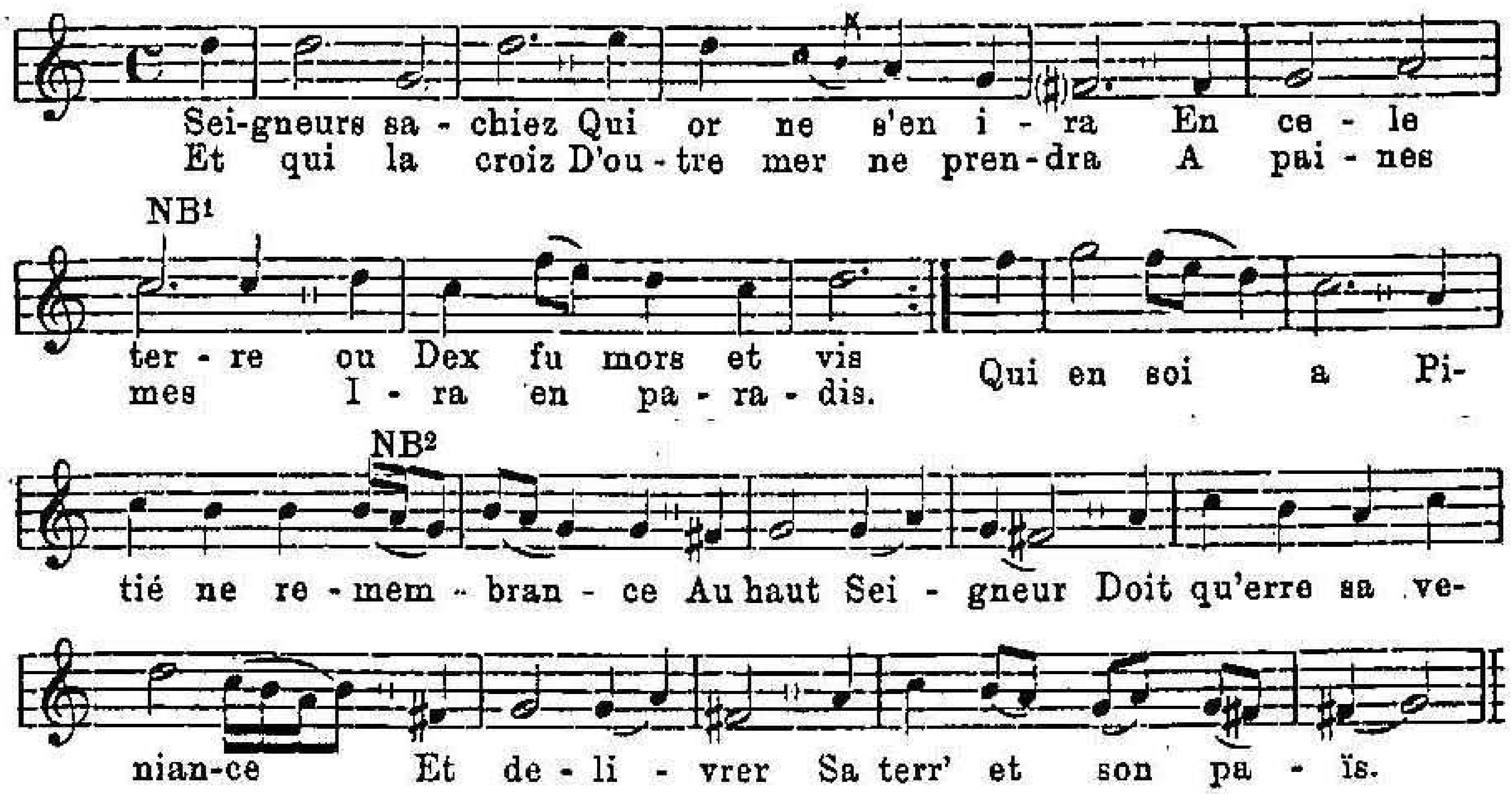
Hätten Beck und Aubry recht mit ihrer Rhythmisierung der provenzalischen Zehnsilbler als daktylischer Viertakter, so wäre doch schlechterdings nicht zu begreifen, weshalb in denselben sich so häufig die auffälligen Teilstriche vorfinden, welche die Stelle der Teilung des Zehnsilblers in 4 + 6 Silben augenfällig machen. In den meisten Fällen repräsentieren die abge-

teilten vier Silben ein Sinnglied von erheblicher Selbständigkeit und bedeutsamem Inhalt, so daß die nach meinem Schema erforderliche Dehnung auf doppelte Werte eine wohl angemessene Hervorhebung derselben ergibt. Beck macht mit dieser sehr bekannten und sehr bemerkten Tatsache kurzen Prozeß, indem er sagt (S. 77): »daß auch an den Vers-, Doppelvers- und Periodenenden, sowie an den Cäsurstellen von Zehnsilblern diese durch das Notensystem gehenden Vertikalstriche die eigentliche Bedeutung von gemessenen Pausen nicht haben[a] und weder auf den Modus[b] noch auf die Dauer der angrenzenden Noten[c] Einfluß ausüben, wird durch die Tatsache bewiesen, daß die meisten der in mehreren Handschriften überlieferten Melodien in einer oder der anderen Lesart solche Striche aufweisen, während in den übrigen Lesarten derselben Melodien bei völlig gleichbleibender Zahl und Form der angrenzenden Noten überhaupt keine solchen Striche zu finden sind«. Hierzu ist zu bemerken, daß diese Teilstriche sich gerade in den ältesten provenzalischen Handschriften am häufigsten finden und daß sie hauptsächlich in den späteren (mensurierten) Umschreibungen fehlen. Weiter ist aber zu Beck's Ausspruch noch anzumerken[a], daß außer Aubry diese Striche noch niemand für »eigentliche gemessene Pausen« ausgegeben hat[c], daß dieselben vielmehr nur gerade ebenso wie die sogenannten diakritischen Punkte der byzantinischen Hirmen-Notierungen den Text in Einzelkola zerlegen, was nur ganz allgemein zunächst bedingt, daß der abgeteilte Textabschnitt für sich das Normalschema füllt. Dafür aber, daß weder auf den Modus[b] noch auf die Dauer der angrenzenden Noten diese Striche einen Einfluß ausüben, bleibt Beck auch jeden Versuch eines Beweises schuldig. Denn daß bei der daktylischen Lesung einfach keine Zeit disponibel ist, diesen Teilstrichen in der Übertragung irgendwelchen »Einfluß« einzuräumen, ist ja kein Beweis, da die Notwendigkeit dieser daktylischen Leseweise doch eben selbst erst bewiesen werden soll. Ich möchte darum gerade gegenteilig motivieren, daß ein schwerwiegender Grund gegen die Lesung der Zehnsilbler im 3. Modus der ist, daß sie der starken Cäsur nach der vierten Silbe so gar nicht gerecht zu werden gestattet und wuchtige Sentenzen hüpfend abzufertigen zwingt. Ein Beispiel aus dem im Erscheinen begriffenen »Chansonnier de l'Arsenal« mag illustrieren, was unter Umständen bei der gerühmten Leseweise mit Daktylen herauskommt, nämlich das Kreuzlied von Thibaut IV. von Navarra (Nr. 2 des Chansonnier):
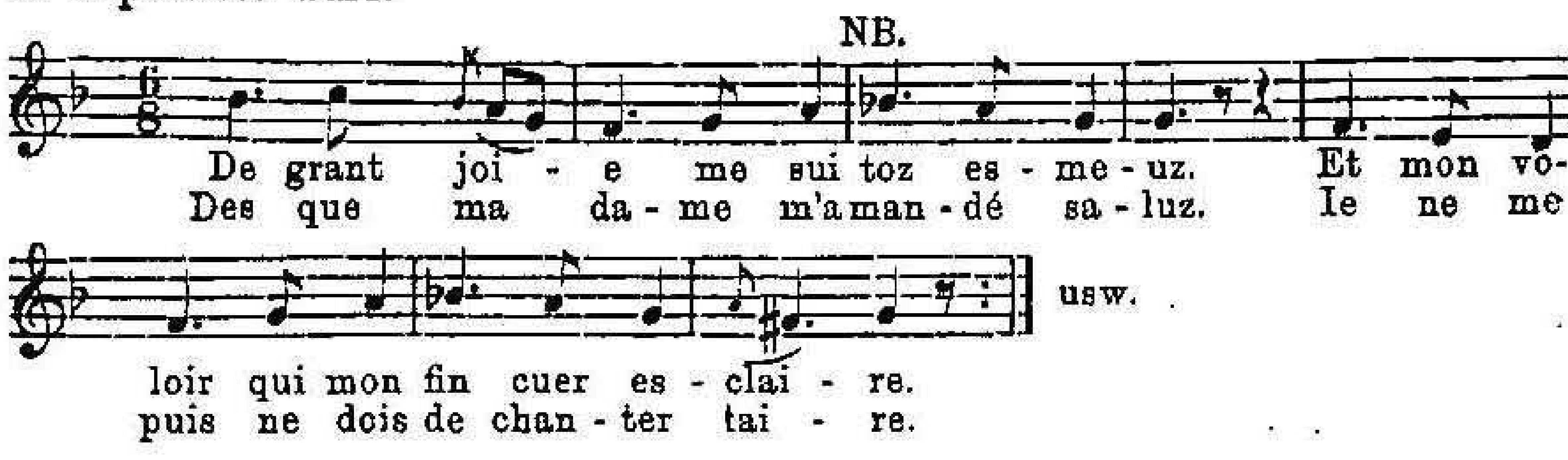




Diese Melodie gestaltet sich nach meinem »Schema« so (die ♭ vor *h* und *e* sind Aubrys durch nichts gerechtfertigter Zusatz; die Melodie ist nicht dorisch, sondern mixolydisch):
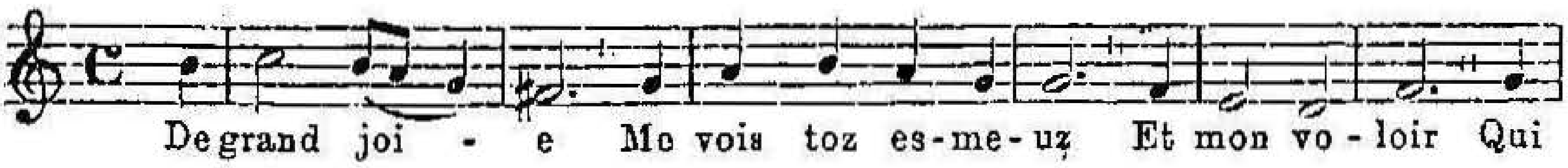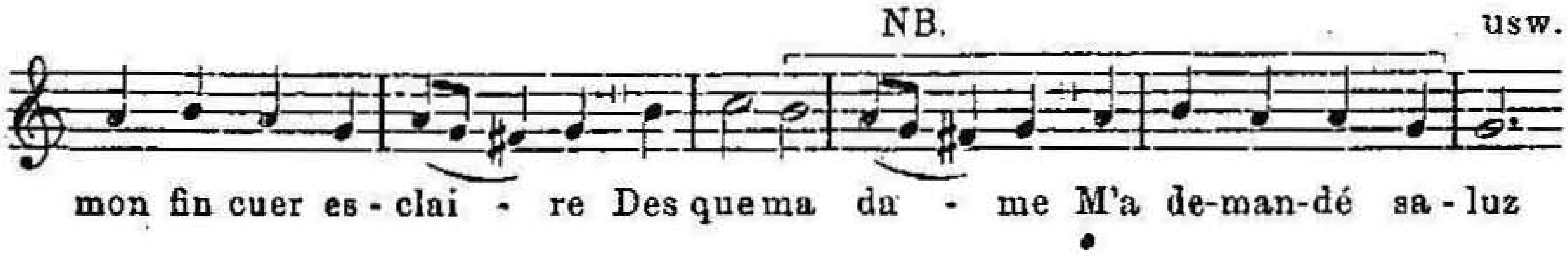


Ich meine doch, daß die zweite Leseweise dieses Kreuzlied etwas würdevoller interpretiert als der lustige Rhythmus der durchgeführten Daktylen. Bei NB. 1 steht im ersten Stollen über »terre« das *c* zweimal, was bei meiner Leseweise nicht nur nicht irritiert, sondern sehr am Platze scheint; bei Aubry's Leseweise ist aber die Note nicht unterzubringen und wird daher einfach ignoriert. Die Schleiferfigur bei NB. 2 ersetzt Aubry durch ein einfaches *h*(*b*), wohl ebenfalls einen Fehler annehmend.

In den bisherigen Lieferungen des Werks ist mir noch ein zweiter Fall vorgekommen, wo Aubry eine Änderung machen mußte, um die »modale Interpretation« durchführen zu können, nämlich in Nr. 19 des Chansonnier de l'Arsenal, einem Liebeslied Thibauts, für das sonst der Tripeltakt nicht so deplaziert wäre.



Ich lese so:





Ich teile zwar Aubrys vermutliche Ansicht, daß in beiden Fällen fehlerhafte Lesarten des Textes vorliegen, da die Konsequenz der Versbildung eine Silbe als überflüssig erweist:

En cele terr' ou Dex fu mors et vis

und Des que ma dame m'a mandé saluz.

aber die Melodienotierung spricht in beiden Fällen sehr deutlich für meine Art der Rhythmisierung, welche den Fehler ohne jede Störung aufzunehmen vermag. Im zweiten Falle ist sogar die Melodie des zweiten Stollen für eine ziemliche Strecke verändert, um die Silbe de[mandé] unterbringen zu können. Das sind Kleinigkeiten, die aber eine beredte Sprache führen.

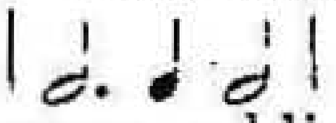
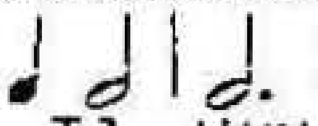
Weiter ist mir bei den Übertragungen des Chansonnier aufgefallen, daß in Fällen, wo zwar der Anfang des Gedichts keinen direkten Anlaß zur Annahme daktylischer Versbildung gibt (nämlich durch die Silbenzahl), aber gegen Ende der Strophe Zehnsilbler auftreten, Aubry gleich von Anfang an daktylische Messung anwendet, obgleich dadurch keine Viertakter sondern Dreitakter entstehen (!). So in No. 27 des Chansonnier:

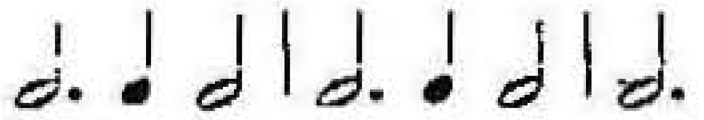
a Li rosignox chante tant
b Q'il chiet mors de l'arbre jus
b Si bele mort ne vit nus
a Tant douce ne si plaisant
a c Autresi muir en chantant || à hauz criz
c Quant je ne puis de ma dame || être oïz
d e N'ele de moi || avoir pitié ne daigne.

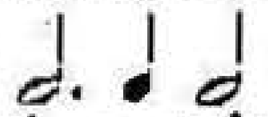
Nach meinem Schematismus ist Zeile 5 nach chantant zu teilen, weil dieser Reim so auffällig und bestimmt an den von Zeile 1 und 4 anknüpft, daß er nicht zu übersehen ist. Allerdings bringen die Folgestrophen nicht wieder Binnenreime für Zeile 5; aber nachdem für Strophe 1 die prächtige melodidische Linie dieser Zeile gegeben ist, bedarf er dieses Mittels nicht mehr die Abteilung in derselben Weise nahe zu legen. Zeile 6 (ebenfalls 10 Silben) wird man nach dem Vorgang von Zeile 5 entsprechend teilen. Dagegen ist für die elfsilbige Schlußzeile die gegenteilige Zerlegung in 4 und 7 bestimmt gefordert durch Bindung der 1. und 2. und ebenso der 3. und 4. Strophe durch Binnenreime:

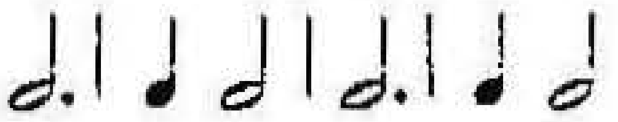
{ 1. N'ele de moi || avoir pitié ne daigne
{ 2. N'il n'est pasdroiz || que pitié leur enpraigne

3. Besant ses piez ‖ que de moi lui conviengne
4. Et me chaciez ‖ com beste de montaigne.

Ich weiß nicht, ob die Romanisten diese Bedeutung des Binnenreims — als Wegweiser für die rhythmische Struktur der Melodien — hinlänglich beachtet haben. Daß dieselbe ganz außerordentlich wichtig ist, wird man schwerlich bestreiten. Für eine Zeit und eine Literatur, welche den Rhythmus aus der poetischen Formgebung ableitet, spielt derselbe tatsächlich eine Rolle, die man etwa Doppelstrichen oder ähnlichen auffälligen Darstellungsmitteln der heutigen Aufzeichnungsweise vergleichen könnte. Ich stelle nun Aubrys und meine Rhythmisierung von No. 27 des Chansonniers l'Arsenal einander gegenüber. Mag jeder nach seinem Geschmack urteilen, welches Resultat ihm das befriedigendere scheint. Aubry schreibt konsequent $^6/_4$ statt $^3/_2$, ein Caprice, über die auch einige Worte extra am Platze sind. Das zunächst bestechende an der Wiedergabe der 3. und 4. Modus durch  bzw.  liegt doch zweifellos in der ohne weiteres angenommenen schließlichen Identität von

 usw. mit  usw.

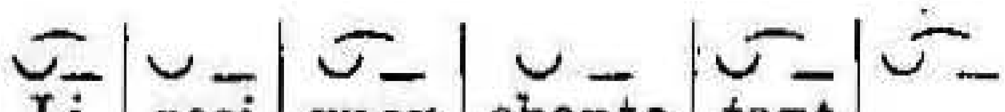
mit durch die Verlängerung bequemer verdeutlichter Hervorhebung der schweren Zeit. Aubry empfindet sicher auch das  als die Messung des zyklischen Daktylus der alten, steckt aber nebenbei so sehr in der Frankonischen Theorie des alleinherrschenden Tripeltaktes, daß ihn doch die beiden Longawerte koordiniert vorschweben, sodaß er eigentlich schreiben müßte

 usw.

d. h. eigentlich empfindet er doch nicht die beiden Senkungen als solche, sondern erteilt der ersten derselben einen Iktus. Ich werde das an anderen Beispielen noch bestimmter nachweisen, wo er tatsächlich im einzelnen Kolon aus dem 2. Modus in den 3. oder 4. überspringt. Das ist aber zu gut deutsch gesagt nichts anderes, als wenn man eine rhythmische Reihe wechselnd mit Dehnungen durchsetzt. Eigentlich liest Aubry nicht:


Li rosignox chante tant

sondern vielmehr:
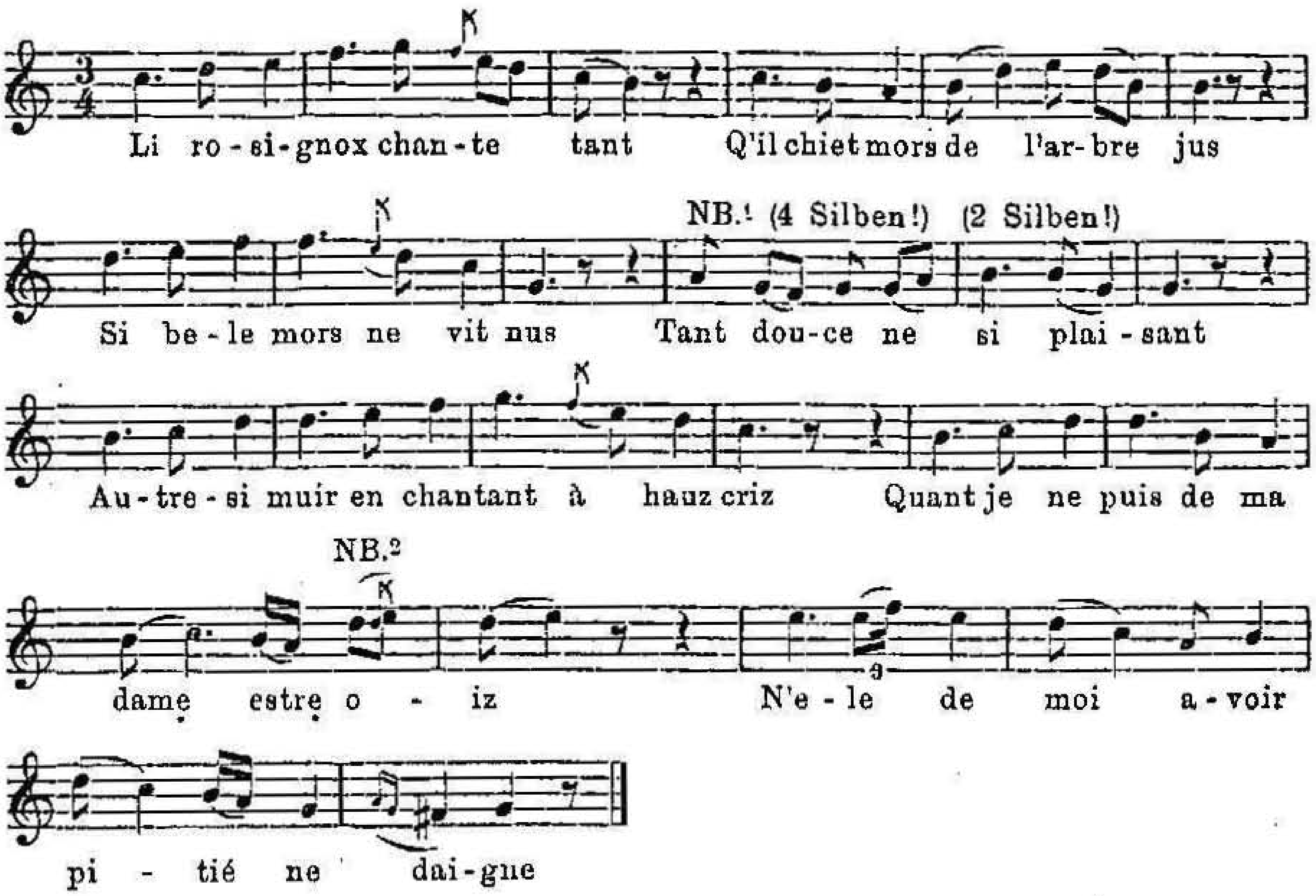

Li | rosi | gnox | chante | tant |

wie alle vorkommenden weiblichen Reime bestimmt ausweisen, z. B.:

NB
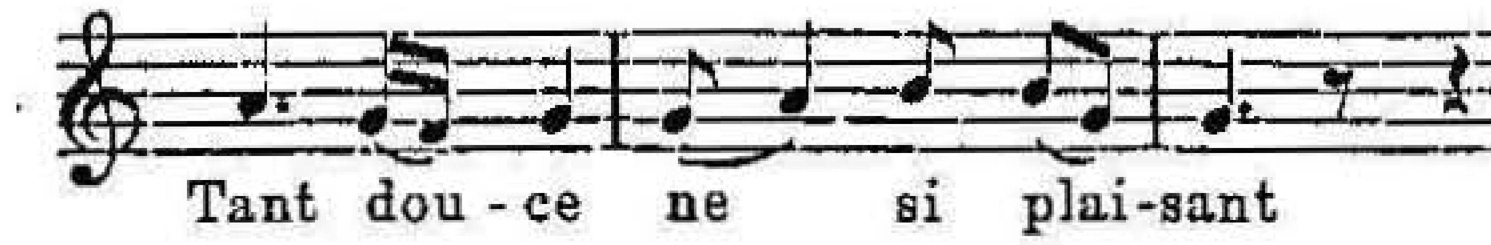

Nele de moi avoir pi - tié ne dai - gne.

Mit andern Worten: Aubry's dritter Modus ist gar kein reell dreisilbiger, sondern vielmehr ein zweiter mit Zusammenziehung der beiden Zeiten aller ungeradzahligen Füße. Wer das erst begriffen hat, wird seinen Enthusiasmus für die neue Erklärung schnell abdämpfen, da gegenüber der Komplikation, welche dieselbe in sich schließt, die durch mein Schema bedingten Dehnungen einfache Bildungen sind. Aber Aubry rechnet ganz bestimmt mit der Illusion, daß doch sein 3. Modus wirkliche Daktylen durchführt. Seine Rhythmisierung ist doch zu verstehen und gemeint als:
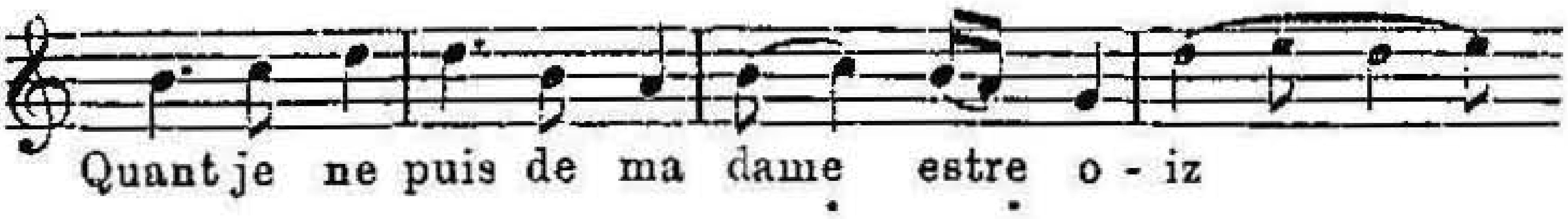


Hier ist zunächst von Aubry's eignem Standpunkt aus einzuwenden:
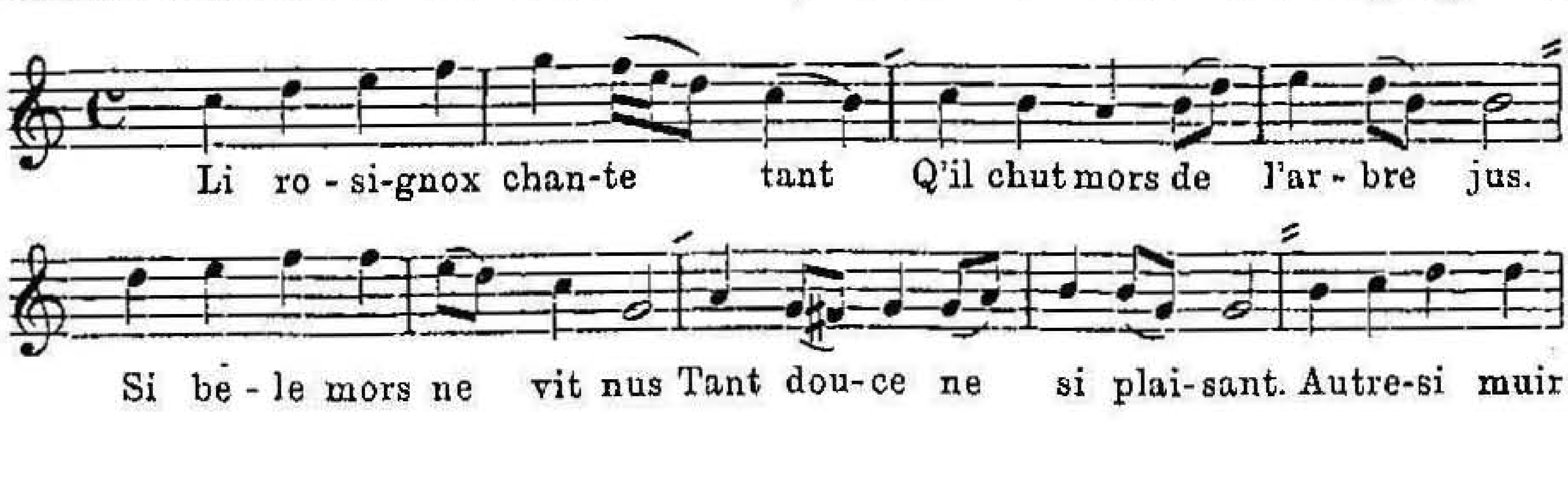
NB ¹. Wie kommt Aubry darauf, im 10. Takt vier Silben unterzubringen? Warum nicht so?
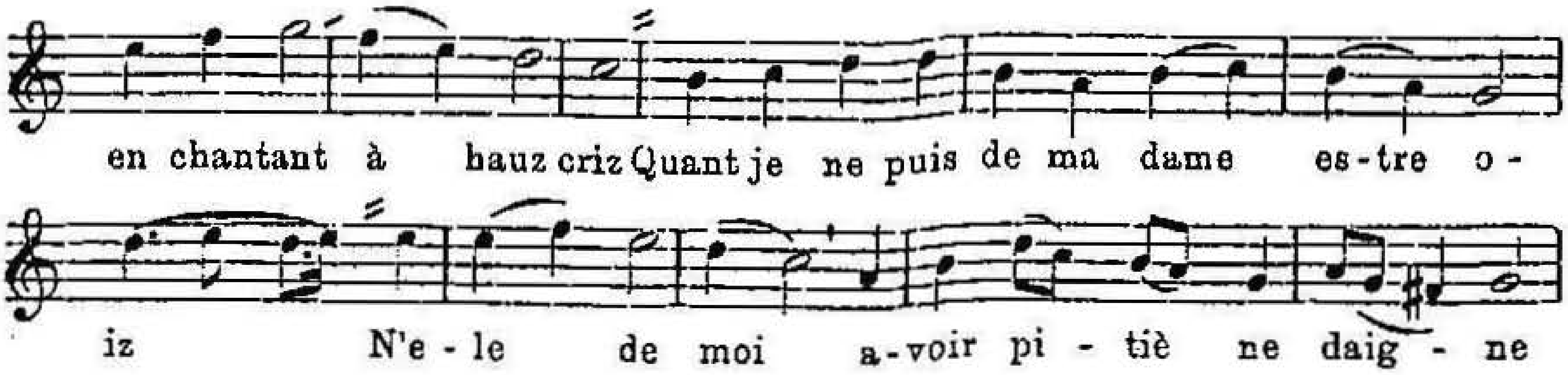


NB ². Diese offenbare Nachahmung des Nachtigallengesanges (das zweimalige *d e* mit Dehnung des *d*, die Aubry das zweite Mal ignoriert und das erste Mal durch Reperkussion ersetzt) gehört nach der Silbenzahl und der sehr deutlichen Notierung der Einzelsilben offenbar ganz auf die letzte Silbe, also (nach Aubry's Prinzip):
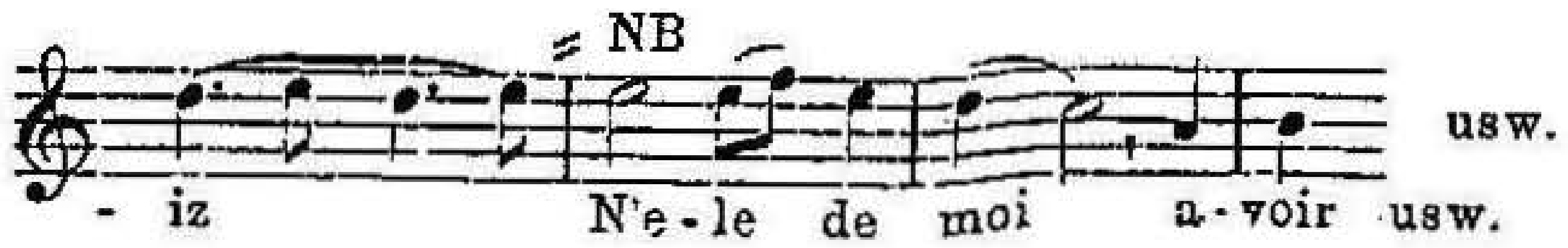


Vor allem ist aber natürlich einzuwenden, daß Aubry den Binnenreimen gar keinen Einfluß auf die Rhythmisierung einräumt. Meine Übertragung ist:
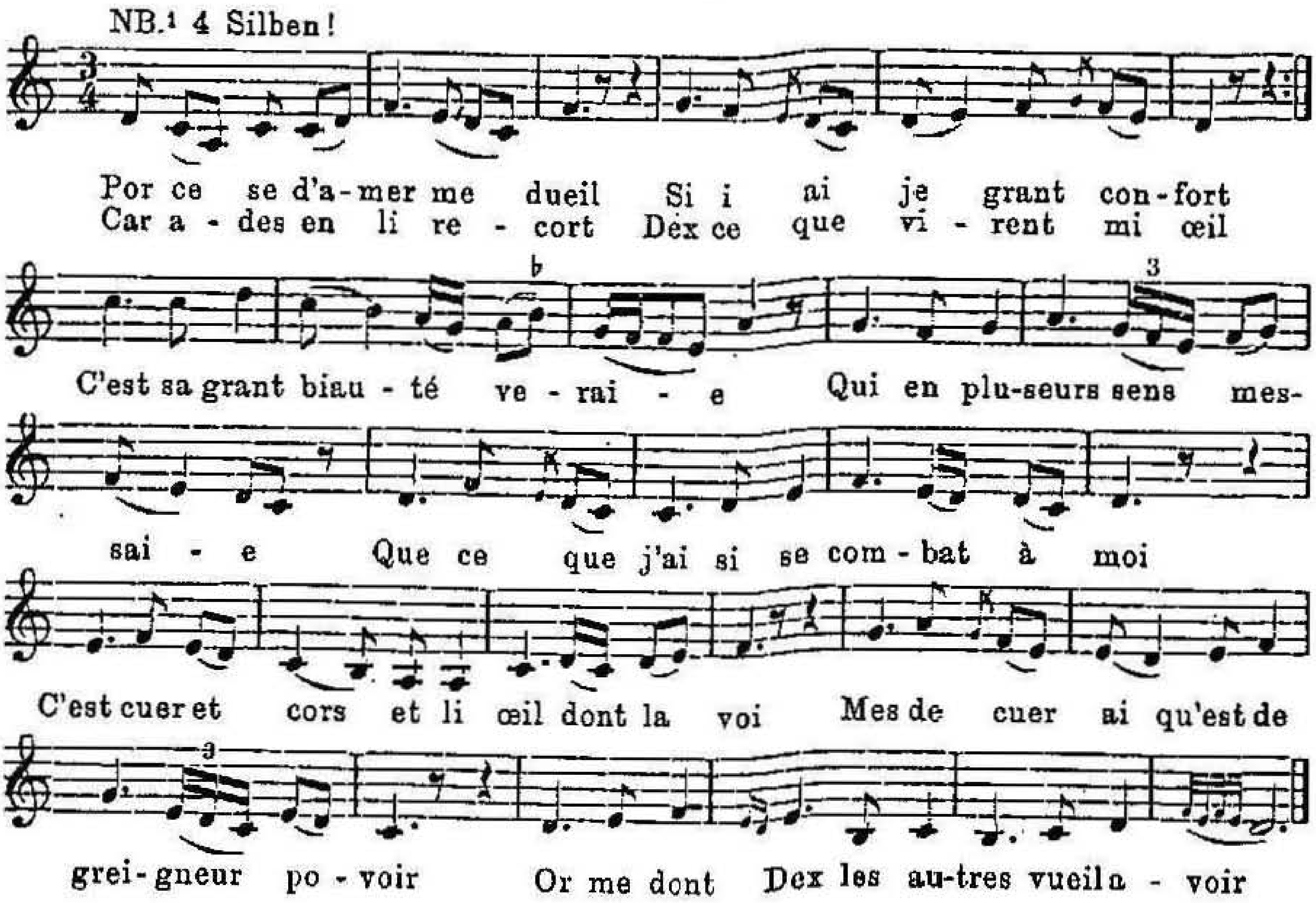




Für den Anfang der Schlußzeile könnte vielleicht die bekannte Bildung des Choriambus statt der beiden ersten Jamben in Frage kommen, welche viele mensurale Notierungen des 13. Jahrhunderts als früh üblich belegen:



Diese Bildung liegt immer da nahe, wo in übrigens trochäischen Strophen einzelne Zeilen mit Auftakt (also jambisch) auftreten.

Wie leicht zu ersehen, verläuft meine Übertragung glatt im Anschluß an die Dichtung durchweg viertaktig, während Aubry aus Dreitaktern in Viertakter umsetzt.

Vollends leidet aber das Aubry-Beck'sche System Schiffbruch bei Nr. 10 des Chansonnier de l'Arsenal, wo ebenfalls die vier zehnsilbigen Schlußzeilen der Strophe Aubry verleiten, das ganze Gedicht dem 3. Modus zuzuweisen. Ich glaube freilich nicht, daß Beck Aubry in dergleichen Dingen folgen würde; er dürfte wohl vorziehen, von Zeile 7 ab den Modus zu wechseln. Aubry mißt nämlich (mit $^6/_4$ wie Nr. 27):



Man mache sich einmal ernstlich klar, was eigentlich diese Rhythmisierung bedeutet, nämlich für Zeile 1 und 3 doch jambische Messung (2. Modus) mit Überdehnung der drei letzten Silben:

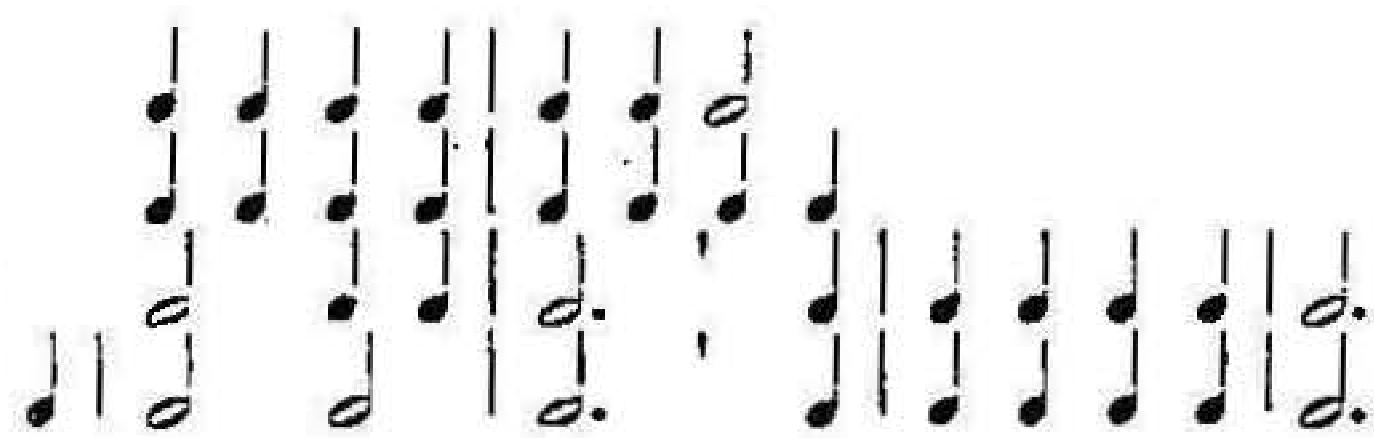

Por ce se d'amer me dueil (Pause)

und doch ohne Erreichung der Viertaktigkeit. Wie Aubry dazu kommt, wieder vier Silben in den ersten Takt zu bringen, ist schwer erfindlich. Tatsächlich sind das alles doch viel stärkere Komplikationen als meine Deutungsweise irgendwo erfordert. Ich kann mir nicht vorstellen, daß das Sprachgefühl eines Franzosen durch solche Scheindaktylen irgendwie sympathisch berührt werden kann. Romanisten alter Schule werden unbedenklich die Verse lesen als:

— ◡ — ◡ — ◡ — [◡]
Por ce se d'a - mer me dueil
Si i ai je grand com - fort
Car a - des en li re - cort
Dex ce que vi - rent mi oiel } 7 Silben trochäisch.
C'est sa grant bi - auté ve - rai - e
Qui en pluseurs sens m'es - sai - e. } 8 Silben trochäisch.

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
Que ce que jai | si se com - bat a moi
C'est cuer et cors | et li oeil dont la voi
Mes de cuer ai | qu'est de grei - gneur po - voir
Or me dont Dex | les au - tres vueil a - voir } 10 Silben jambisch = 4 + 6.

Von Zeile 6 zu 7 setzt das Metrum aus Trochäen in Jamben um; da die 6. Zeile voll achtsilbig ist, so wird der Choriambus zur Vermittelung eintreten müssen, was für den Viersilbler mit seinen starken Dehnungen natürlich sehr bequem ist. Der Rhythmus stellt sich also nach meinem Schema einfach so:

Zeile 1 — 4:
» 5 — 6:
» 7 :
Zeile 8 — 10:


In Nr. 14 ist, wie der Vergleich mit den Folgestrophen ausweist, die mit Noten gegebene Modellstrophe am Ende lückenhaft. Auch Strophe 2, 4 und 6 sind nicht ganz in Ordnung. Strophe 3 und 5 bilden dagegen metrisch Zeile 5—7 in Zeile 8—10 nach und dürften die vollständige Form derselben repräsentieren:

Nr. 3: Tant que pitiez || et merciz l'en prendra
Dire vos qui || tant mon cuer emblema
Le douz ris et || li bel oeil q'ele a.

Nr. 5: Ne me metez || longuement en oubli
Se la belle || n'a[ra] de moi merci
Je ne vivrai || mie longuement ainsi.
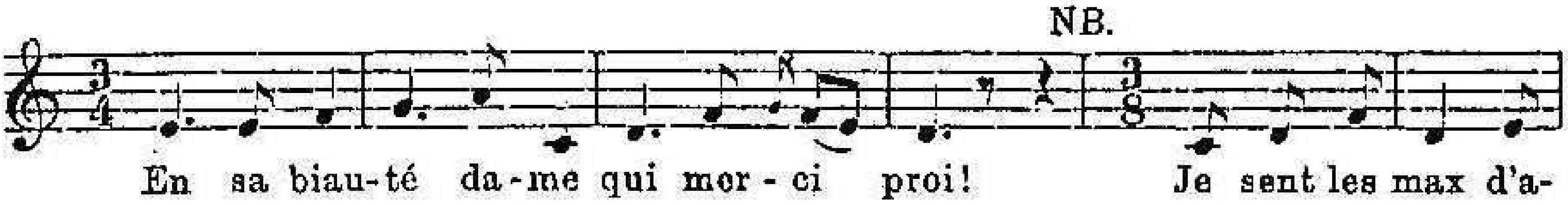
Was soll man gegenüber diesen drei Langzeilen mit dem Schluß der 1. Strophe anfangen? Anstatt etwa:
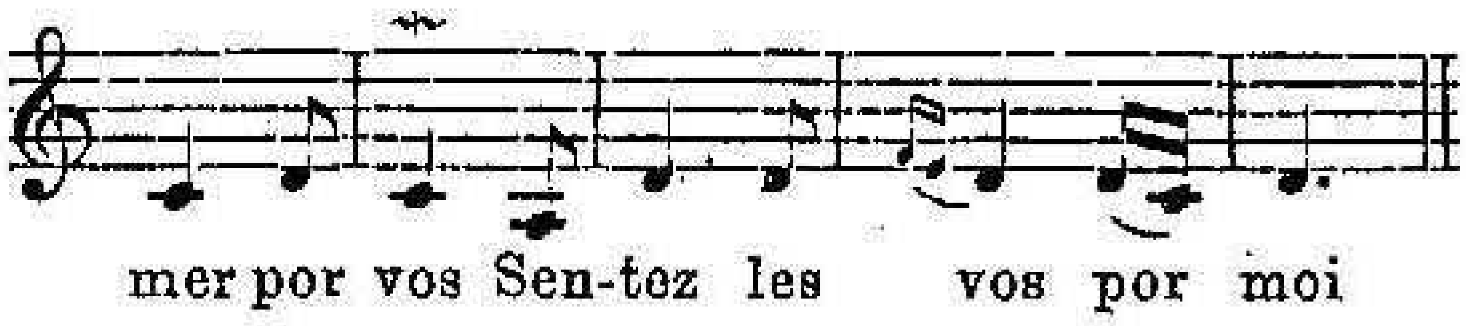
En sa biauté | dame qui merci proi,
Des max d'amer | que por vos sofrir doi
Les bons d'amer | sentez les vos por moi?

steht da nur:

En sa biauté | dame qui merci proi
Je sent les max d'amer por vos
Sentez les vos por moi.
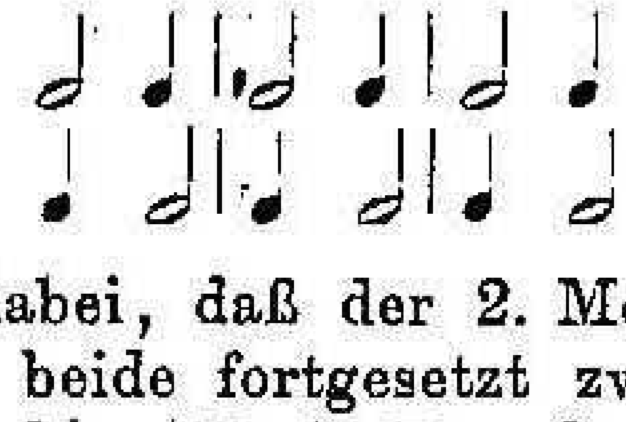
und Aubry, der das Lied im übrigen daktylisch gelesen hat (3. Modus), weiß sich nicht anders zu helfen, als daß er zuletzt in den 1. Modus überspringt:





(NB. Por mit Majuskel, im Widerspruch mit der Handschrift). Das ist gewiß keine Lösung des Problems! Die angeführten Beispiele mögen genügen, zu beweisen, daß durch die Aufstellung des neuen Prinzips durchaus nicht Schwierigkeiten aus der Welt geschafft sind; im Gegenteil, dasselbe führt nur allzuoft zu neuen Verlegenheiten und Skrupeln. Ob sich Beck besser aus der Affäre ziehen wird als Aubry, bleibt abzuwarten, wenn der verheißene und gewiß allseitig sehr erwünschte zweite Band seines Hauptwerks herauskommt, der sämtliche erhaltenen Troubadour-Melodien nebst Übertragung bringen soll. Einstweilen sieht es ganz so aus, als wenn sich Beck nicht allzuweit von Aubry's Praxis entfernen werde. Beide stimmen auch darin überein, daß für den zweiten Modus, der fortgesetzt die Folge Brevis-Longa verwendet, nicht die Longa auf den Taktanfang, die schwere Zeit gehört, sondern die Brevis und — haben damit Recht. Ich habe hier etwas zu widerrufen. Im 2. Teile meines »Handbuchs der Musikgeschichte« und auch anderweit habe ich zuviel Gewicht auf eine Bemerkung Franko's gelegt, daß eine Pause im 1. Modus denselben in den zweiten verwandle (Gerbert, Script. III, 9). Die Denkmäler der Motetkomponisten beweisen, daß das falsch ist und daß im 2. Modus wirklich die schwere Zeit kurz und die leichte lang ist:
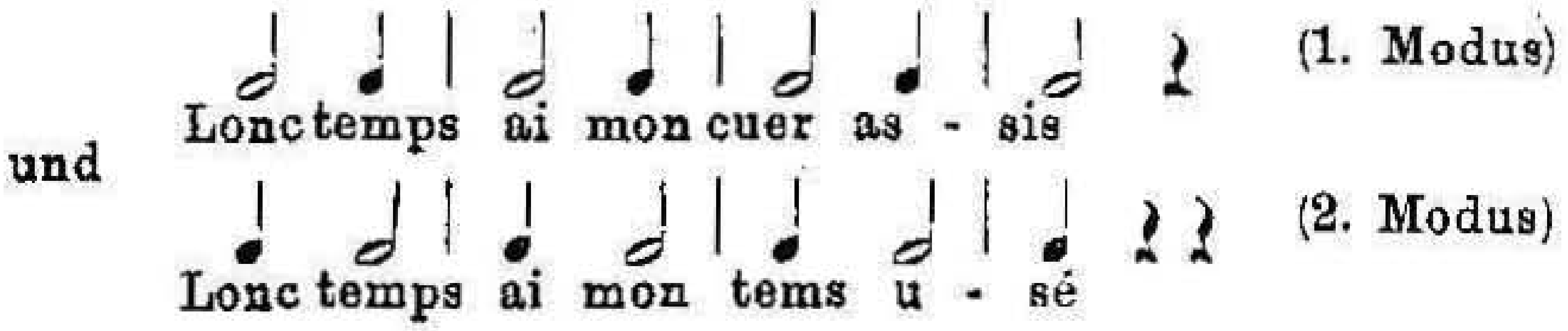
1. Modus / 2. Modus
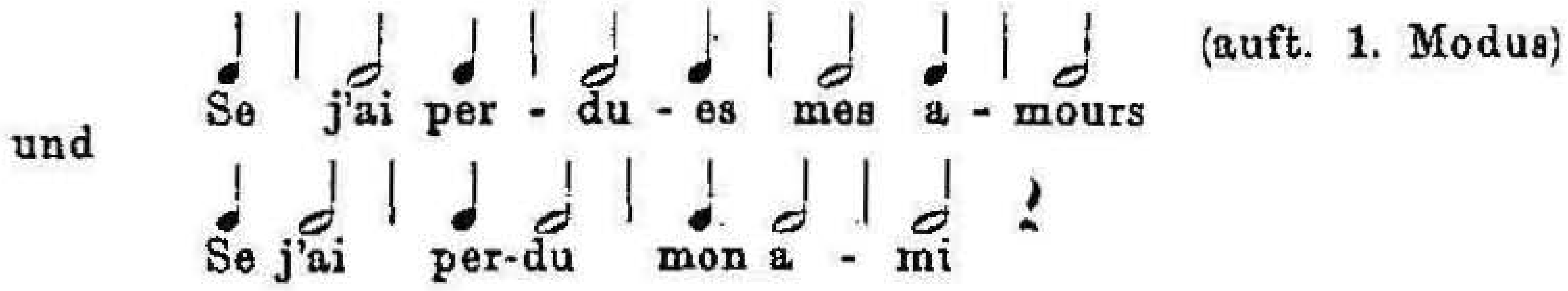


usw. / usw.

Aber freilich bleibt es doch dabei, daß der 2. Modus nur eine Nebenform des ersten ist, sofern nämlich beide fortgesetzt zweisilbige Versfüße durchführen. Die Ausführungen Beck's (M. d. Tr., S. 129 ff.) über den zweiten Modus als »echt romanischen Rhythmus« sind sehr lehrreich, wenn auch in einem anderen Sinne als Beck will. Sie belegen, daß der zweite Modus nur eine leichte Variante des ersten ist, nämlich eine rhythmische Finesse, nicht aber etwas prinzipiell verschiedenes. Da die meisten Troubadour- und Trouvère-Lieder ein leicht beschwingtes Tempo bedingen, so setzt der zweite

Modus an die Stelle der auf die Dauer lästigen, weil gar zu aufdringlich fortgesetzten Hervorhebung der schweren Zeit durch die doppelte Länge, die emphatische Dehnung des Auftaktswerts. Beck selbst vergleicht die Fälle:



und noch interessanter ist die Gegenüberstellung des 2. Modns und des auftaktigen 1. Modus in dem Beispiel:



Diese Beispiele belegen nicht nur die absolute Amphibolität der Silben bezüglich der Einstellung im Takt, sondern beweisen zugleich, daß die unterschiedene Schreibweise des 1. und 2. Modus nur zweierlei Mittel darstellt, den schlichten Verlauf in gleichen Werten durch die von den Mensuralisten aufgebrachte radikale Durchführung der Tripelmessung zu ersetzen. Man könnte sogar in dem 2. Modus schon das erste Anzeichen der aufkommenden »volltaktigen Leseweise« erblicken, wenn man nämlich die natürliche Neigung, die Länge als Ende zu verstehen, in Rechnung zieht. Da die damalige Zeit Taktstriche nicht kennt, so ist schließlich der konstante Wechsel der Notenformen Longa und Brevis nur ein Mittel, den Takt, den gleichmäßig pulsierenden Rhythmus direkt anschaulich auszudrücken, also vor allem auch sofort kenntlich zu machen, ob zweisilbige oder dreisilbige Versbildung vorliegt, welche letztere um diese Zeit wie gesagt unbestreitbar neben der zweisilbigen auftritt. Für die rhythmische Ordnung im großen, d. h. die Herstellung symmetrischer Verhältnisse zwischen den Zeilen, den durch Vervielfältigung der Versfüße entstehenden Reihen, ist aber die Unterscheidung des 1. und 2. Modus gänzlich bedeutungslos und nur die Unterscheidung der dreisilbigen Versbildung (3.—4. Modus) von der zweisilbigen (1.—2. Modus) von Wichtigkeit. Die Versuche Aubry's und Beck's, den ersten und zweiten Modus auch für Gesänge zu unterscheiden, die in reiner Choralnotierung (ohne Unterscheidung der Formen der Longa und Brevis) vorliegen, steht auf sehr schwachen Füßen. Wenn Beck behauptet (S. 189), daß der zweite Modus daran kenntlich sei, daß er auf die zweite Silbe des Fußes (die leichte Zeit) Melismen oder Pliken bringe, so muß ich darauf aufmerksam machen, daß eine recht erhebliche Anzahl, der von ihm angeführten Beispiele diese Merkmale widerlegt (S. 111, Nr. 1, 2, 3, 5, S. 112, Nr. 6 und 1ª, S. 114, Nr. 16, S. 117, Nr. 58, S. 118, Nr. 62, S. 120, Nr. 82, 89 [1. Modus mit Melismen auf die Kürze], S. 124, Nr. 90, S. 127, Nr. 116 usw. [2. Modus mit Melismen auf die Kürze] und dazu viele Beispiele, in denen Melismen auf beiden Silben auftreten. So naheliegend es an sich scheint, anzunehmen, daß die Zerlegung der Länge die natürlichste Form der Belebung des starren Wechsels von Länge und Kürze sei, so ist doch schon lange (von Liliencron) bemerkt worden, daß auch im deutschen Minnegesange gerade die Verzie-

rung der Senkung etwas sehr häufiges ist. Daß aber in nicht mensural notierten Melodien so häufig bald die erste, bald die zweite Silbe im Fuß ein Melisma trägt, spricht doch gewiß mehr für die Richtigkeit der Annahme gleichen Wertes für beide, als für das Gegenteil.

Es ist weder Aubry noch Beck gelungen, Beweise dafür beizubringen, daß das Auftauchen dreisilbiger Versbildung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht eine Neuerung dieser seltsamen Zeit mit ihren kühnen Wagnissen in der Motetkomposition, sondern etwas altes ist. Wohl aber suchen beide die Motets selbst zur Stützung ihrer neuen Theorie heranzuziehen. Dagegen muß aber sehr bestimmt Front gemacht werden. Die Motetkomposition bedeutet in erster Linie eine geradezu revolutionäre Bewegung auf dem Gebiete der Vokalkomposition darin, daß sie in gleichzeitig singenden Stimmen verschiedene Texte bringt, oft genug sogar verschiedensprachige, und zwar Texte verschiedener Messung, die noch obendrein, wo sie sich einigermaßen so kombinieren lassen würden, daß die Zeilenschlüsse zusammenfielen, fast immer künstlich so gegeneinander verschoben sind, daß das nicht geschieht. Die Mehrzahl der Motets sind förmliche Musterkarten für die Möglichkeiten der Verläugnung des Selbstverständlichen. Sie beweisen an allen Ecken und Enden ein bewußtes Löcken wider den Stachel. Wenn sich trotzdem eine nicht kleine Zahl einzelner Stimmen in Motets aufweisen läßt, in denen eine schlichte, natürlich naheliegende Deklamationsweise durchgeführt ist, so beweist das doch nur die Richtigkeit des Horazischen *Naturam expellas furca, tamen usque recurret.* Man kann eben doch nicht fortgesetzt gegen die Natur angehen. Sieht man genauer zu, so bemerkt man, daß besonders die Mittelstimme der dreistimmigen Motets gewöhnlich einen natürlichen, dem Gemeingefühl gerecht werdenden Verlauf nimmt und den Text ohne gewaltsame Verzerrungen gut deklamiert, auch im großen Rhythmus gute Ordnung und Symmetrie zeigt. Das entspricht aber bestens der Anweisung des Walter Odington, daß der »Medius cantus« an sich einwandfrei sein müsse (*per se sit decorus*), womit zugleich ausgesprochen ist, daß die Oberstimme, das Triplum, das sehr oft nicht ist. Beck scheint diese Anweisung dahin mißzudeuten, daß man als Mittelstimme ein Lied nehmen müsse, das an sich einen vernünftigen Verlauf hat. Wenigstens tut er (S. 94) dem Texte des Johannes de Grocheo in ähnlichem Sinne Gewalt an. Grocheo sagt nämlich bezüglich des Motets: »Der anderswoher (*ex cantu antiquo*) übernommene Tenor wird zuerst rhythmisiert (*ordinatur, per modum et rectam mensuram amplius determinatur*). Somit hat der Tenor vorher weder *ordo* noch *mensura*, sondern erhält dieselben erst durch den Komponisten des Motetus. Im Conductus ist dagegen nach Grocheo und anderen der Tenor freie Erfindung des Komponisten (*totaliter fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat*). Nun fährt Grocheo fort: »Ist aber der Tenor fertiggestellt (komponiert und ordiniert), so wird der Motetus über denselben komponiert bzw. ordiniert, meist im Abstand der Quinte«. Statt dessen sagt Beck: »Demnach (!) erhielt der Tenor d. i. die Unterstimme einer mehrstimmigen Komposition, wenn er ein *cantus prius factus, antiquus* war, eine dem rhythmischen Verlaufe (modus) der Singstimme (motetus, motellus) entsprechende Gliederung«. Seite 95 versucht er dann, den ihm zum Bewußtsein kommenden Widerspruch gegen Grocheo zu motivieren: »Diese Äußerung des Grocheo (‚dem Tenor entsprechend sollte auch die Singstimme, motetus, geordnet werden‘) erweckt den Anschein, als ob die hierzu ver-

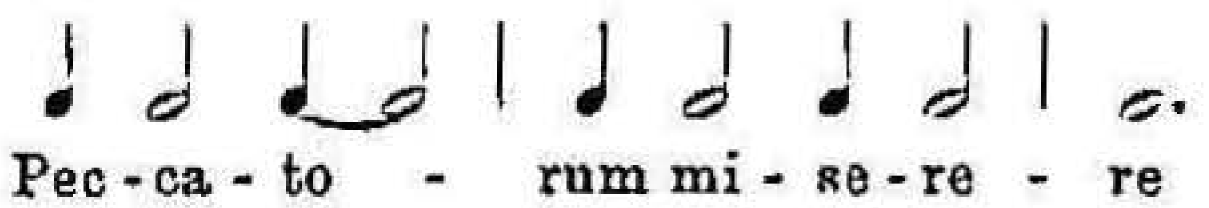
wendeten Melodien in ihrer Originalfassung noch nicht rhythmisch geordnet gewesen wären. In unserem Falle (!) ist aber nur das *amplius determinare* heranzuziehen, d. h. die bei einstimmigem Vortrage einer Melodie gestatteten Licenzen (?) mußten in der Mehrstimmigkeit wegfallen oder wenigstens geordnet werden« (?!).

Es ist unerläßlich, diese vollständige Verkehrung der von allen Theoretikern (nicht nur Grocheo) festgestellten Reihenfolge der Stimmen in der Komposition festzunageln. Ganz offenbar nimmt hier Beck als etwas selbstverständliches an, daß in den Motets als Mittel- oder Oberstimmen auftretende Lieder schon vor der Komposition des Motet existiert haben und mit geringen Adaptationen in das Motet aufgenommen (hierzu »verwendet«) worden sind. Obgleich diese Annahme im Widerspruch mit den Aufschlüssen der Theoretiker steht, hat sie vielleicht zunächst etwas bestechendes, weil sich nämlich vielfach in den Motets Gedichte finden, welche in ihren Anfangsworten mit allbekannten Pastourellen usw. übereinstimmen. Desgleichen zeigen die Anfangsworte lateinischer Motettexte vielfach bekannte Gesichter wie *Ave virgo virginum*, *Ave plena gratiae* usw. Dadurch lasse man sich nicht täuschen. Schon die in verschiedenen Motets verschiedene melodische und rhythmische Behandlung gleichlautender Textzeilen zeigt ja deutlich, daß es sich nicht eigentlich um Einstellung vorher fertiger Lieder handelt, sondern um Entstehung in jedem Falle neuer (ausgenommen natürlich die Fälle, wo zu dem bereits vorliegenden zweistimmigen Motet eine dritte Stimme nachkomponiert ist). Es wird auch wohl schwerlich jemand im Ernst glauben, daß Rhythmisierungen wie (Aubry, 100 motets, Nr. 5):



(3. Modus)

oder gar:

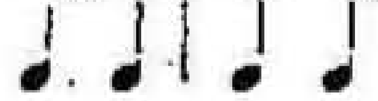
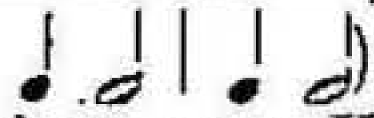


(3. Modus)

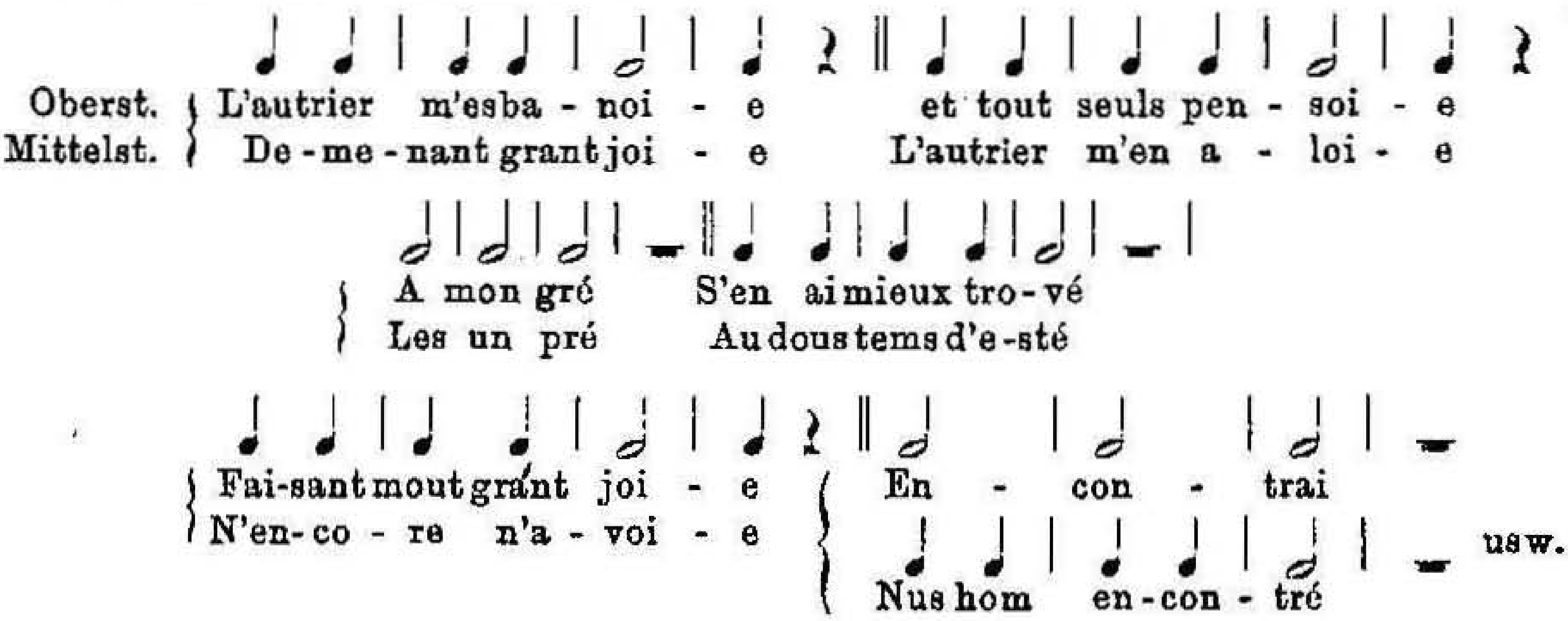
ursprünglich Monodien eigen gewesen sein könnten.

Zugegeben aber, daß wirklich einige wenige in Motets aufgenommene Lieder (geistliche wie weltliche) vorher existiert haben und mehr oder weniger adaptiert worden sind (einige Beispiele hat Fr. Ludwig nachgewiesen), so ist doch unbedingt festzuhalten, daß das normale die Entstehung des Liedes, sowohl Text als Melodie, im Rahmen des Motets über dem als Grundlage genommenen Tenor ist. Wenn es dafür eines weiteren Beweises bedarf, so sei ein solcher in dem Hinweise gegeben, daß die Lieder der Motetstimmen sich darin radikal von den Troubadour- und Trouvère-Gesängen unterscheiden, daß ihnen die strophische Struktur fehlt. Immer bleibt in ihnen die Fessel fühlbar, daß der beschränkte Gesamtumfang des Motet eine größere Form für das Lied ausschließt. Diese verhältnismäßige Kürze der Motet-Lieder im Vergleich mit den vielstrophigen Canzonen, Pastourellen, Balladen usw. ist vielleicht einer der Gründe für die Namengebung Motetus oder Motellus, die ja auf alle Fälle eine Diminutivbildung ist (»*brevis motus cantilenae*« sagt Odington). Bei näherem Zusehen findet man auch in den einzelnen Motetstimmen ein so vielfaches Umschlagen des Metrums, wie es in der Monodie kaum jemals vorkommt. Aus diesen Praktiken der Motet-

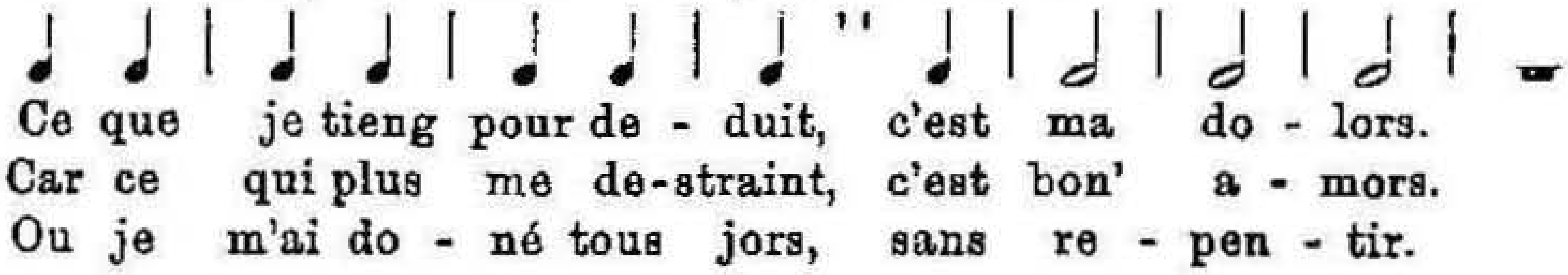
komposition Schlüsse auf die wahre rhythmische Natur der Texte und ihre in der Zeit der reinen Monodie selbstverständliche Rhythmisierung machen zu wollen, geht wirklich nicht an. Man wird aber leicht erkennen, daß die größten Sonderbarkeiten einiger Übertragungen Aubry's, besonders solche, welche gelegentlich ganz unmotivierter Weise drei oder vier Silben in einen Takt stellen und dann wieder ebenso unerklärt starke Dehnungen folgen lassen, in Nachahmung derartiger Dinge im Motet entstanden sind.

Schon oben ist darauf hingewiesen worden, daß trotz aller gelegentlichen Rücksichtslosigkeiten und Vergewaltigungen in der Behandlung der Texte doch in den Motets das Weiterbestehen des natürlichen Gefühls für schlichte Deklamation und gefälligen symmetrischen Aufbau durchfühlbar geblieben ist. Darin sehe ich eine sehr wichtige Stütze meines »willkürlich konstruierten« Schematismus. Einige auffällige Belege habe ich bereits in meinem »Handbuch der Musikgesichichte« aus Coussemaker's Auswahl von Motets aus dem Kodex von Montpellier gegeben, die hier kurz reproduziert seien (zur besseren Verdeutlichung der tatsächlich gemachten Dehnungen mit Ignorierung des Unterschieds der Schreibweise als 1. und 2. Modus, also  usw. statt  oder aber auch statt ):
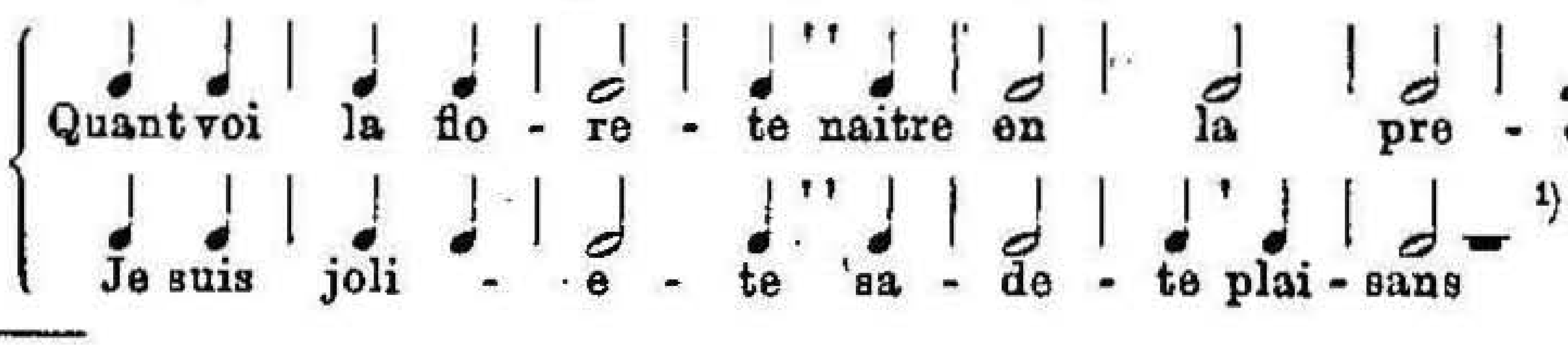
1. Coussemaker, *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*, Nr. XV, Oberstimme und Mittelstimme:



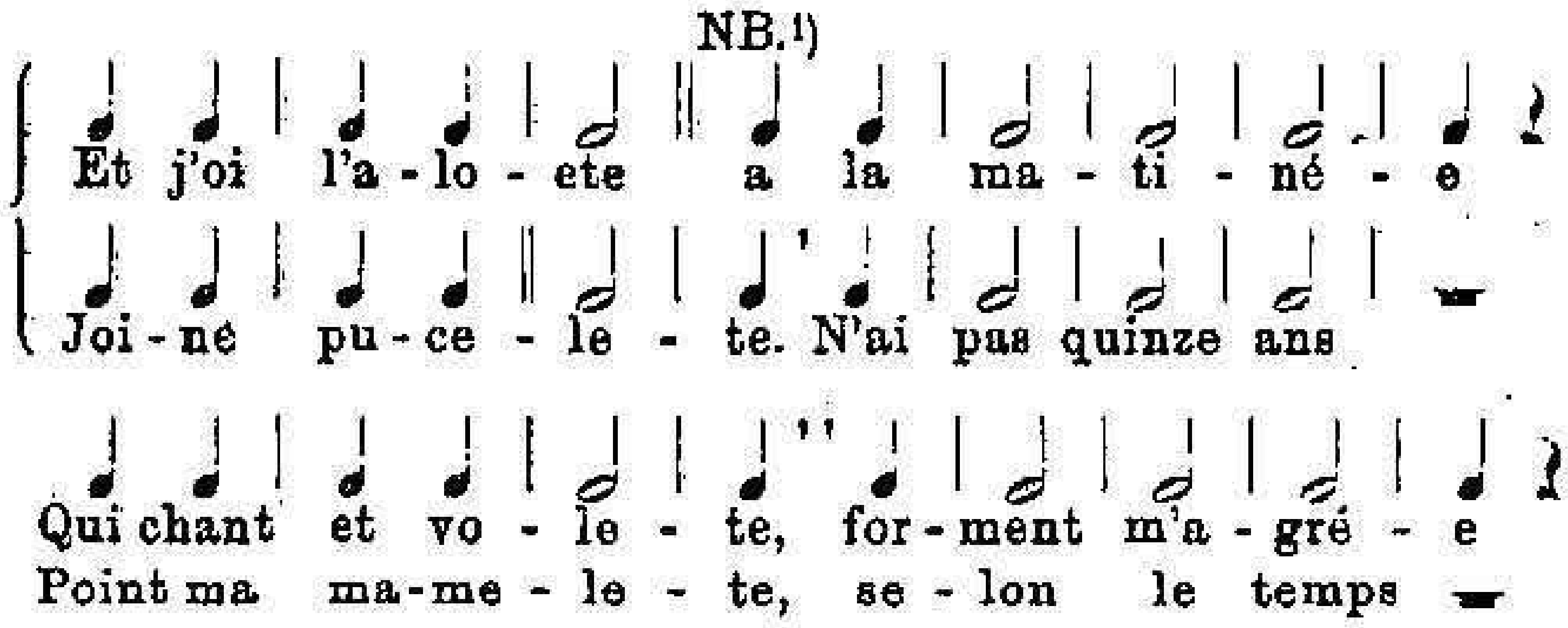
2. Coussemaker, das. Nr. XLIII, Oberstimme:



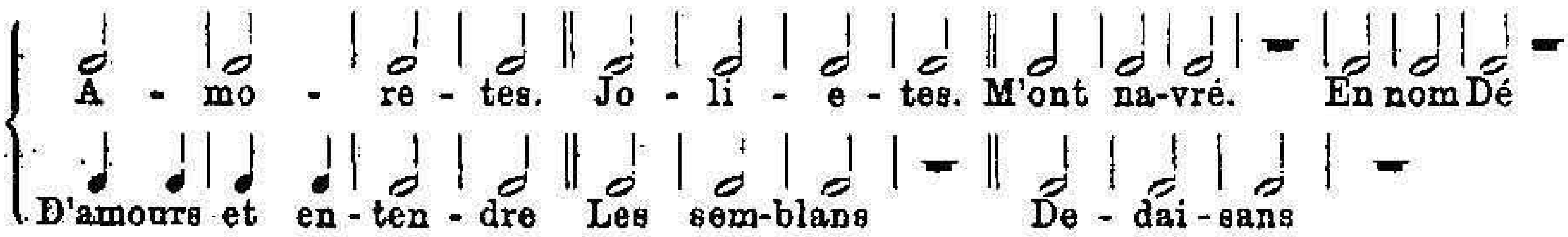
3. Coussemaker, das. Nr. LXXXVIII, Oberstimme und Mittelstimme, auch bei Aubry, Cent motets (Bamberg, fol. IV, 6) Nr. 49:
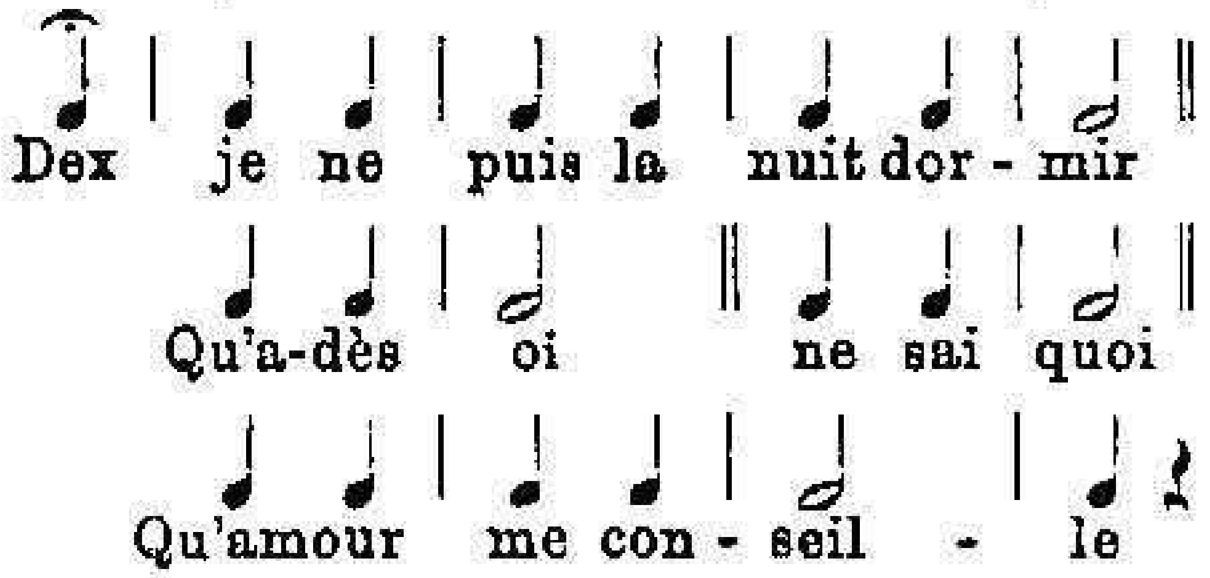


1) Man beachte den Einfluß der Binnenreime.



usw. mit einigen lehrreichen Freiheiten, aber auch einer ganzen Reihe weiterer frappanten Bestätigungen wie:



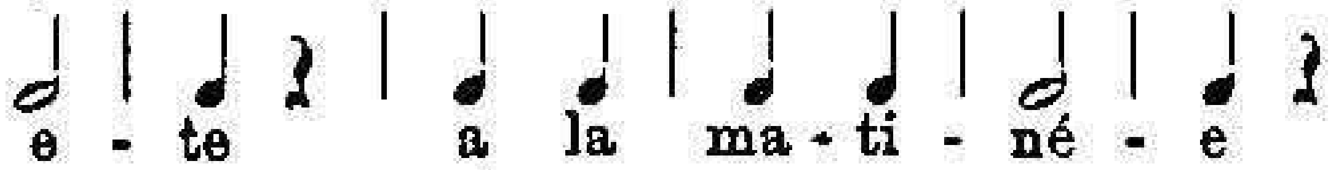
4. Coussemaker, das. Nr. XLVIII in allen vier Stimmen (dreistimmig auch in Bamberg, Nr. 28):



Daß auch der ursprünglich sogar im geraden Takt notierte berühmte Sommerkanon von 1240 von Anfang bis zu Ende ganz streng meinen Schematismus bestätigt, sei nicht übersehen; wenn auch hier die strenge Durchführung der kanonischen Anlage mitspricht, so ist doch die Art, wie die viertaktigen Glieder mit 8-, 7-, 5-, 4- und 3-silbigen Textgliedern ausgefüllt sind, in strengster Übereinstimmung mit meinem Schema — immerhin auch ein Beweisstück, daß dasselbe keine »willkürliche Konstruktion« ist.

Wie ich nicht anders erwartet, hat nun aber Aubry's Faksimileausgabe des Bamberger Motet-Kodex zu diesen gewiß beweiskräftigen Bestätigungen der bei geringer Silbenzahl erforderlichen starken Dehnungen und der bei mehr als 8 Silben erforderlichen Zerlegung der Zeilen, eine lange Reihe weiterer gebracht, von denen ich wenigstens einige Fälle anzeige als Begründung meines Beharrens bei meiner Deutung und meiner Ablehnung der modalen Interpretation. Fast in allen Nummern ist wenigstens eine Stimme, meist die Mittelstimme, wenn nicht durchweg, so doch fast durchweg streng nach dem Schema, wie ich es aufgewiesen,
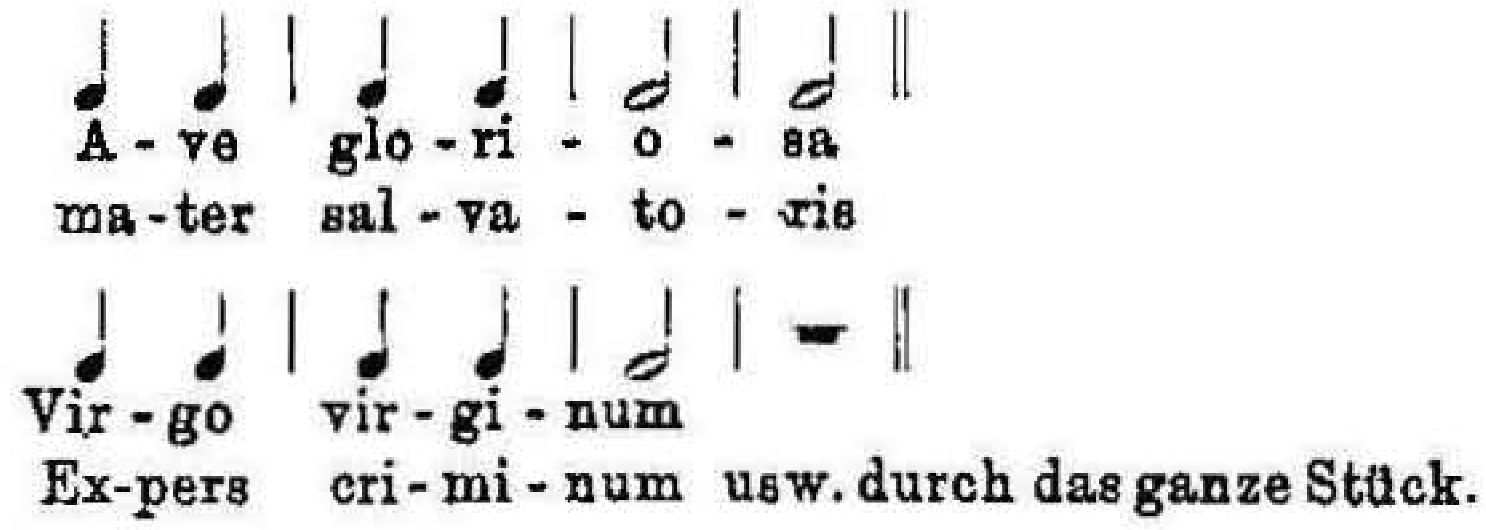
1) Überbrückung der Lanke, statt:



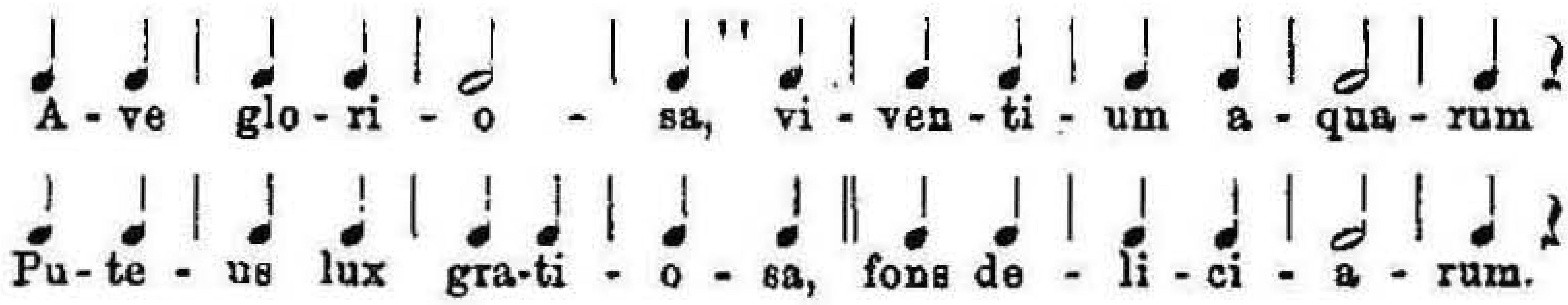
eine interessante Variante mit Wahrung der Achttaktigkeit

rhythmisiert. Wo die Verse 7, 6 oder 5 Silben zählen, nehmen ja auch Aubry und Beck dieselbe Art der Rhythmisierung als normal an wie ich (sofern nicht etwa, wie oben aufgewiesen, später auftretende Zehnsilbler Aubry auf Abwege führen). So in den lateinischen:

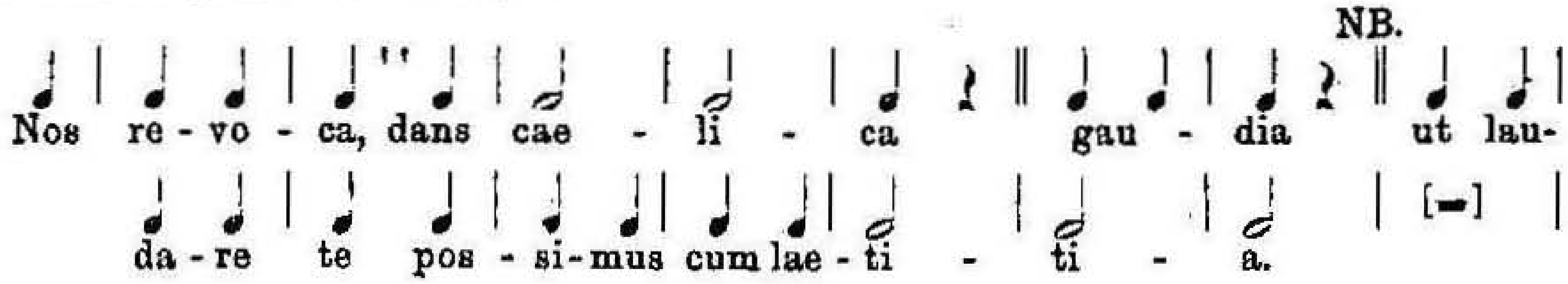
Nr. 1.
(Mittelstimme.)



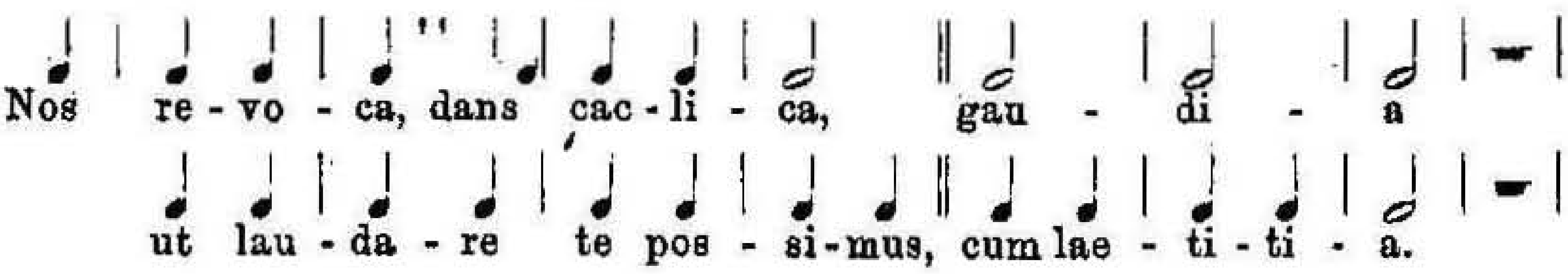
Nr. 2.



usw., nur am Schluß mit einer kühnen 16-taktigen Periode mit der innern Gliederung 2 + 3 + 2 + 8



statt (vgl. das vorige Beispiel):



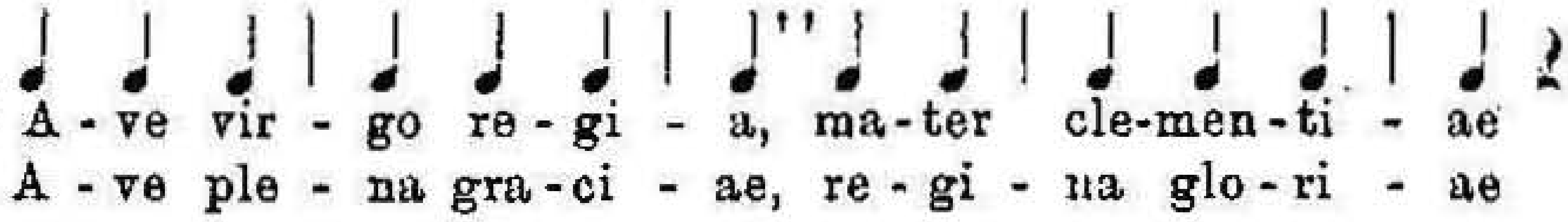
Man wird gern zugeben, daß hier die neuen Möglichkeiten der mensuralen Fixierung auf eine geistvolle Verbesserung der Deklamation unter Wahrung des rhythmischen Verlaufs im Großen geführt haben.

Ebenso herrscht das Schema in Nr. 4 (Mittelstimme: *Ave virgo virginum*), 6 (Mittelst.: *Agmina militiae*; darin z. B. die dreisilbige Zeile *Gloria* als) 29 (Ober- und Mittelstimme nach einer choralartigen aber streng 8-taktigen Einkleidung des ‚*Ex semine*': *Rosa prodit spinae. Fructus olei* als), 75 (Mittelstimme: *O Maria maris stella*, *plena gratiae*, streng als:), 94 (Mittelstimme: *Virgo gloriosa*, Sechssilbler und Fünfsilbler als und), 95 (Oberstimme: *Res nova mirabilis* ‖ *Virgo semper amabilis*, als:), 99 (Mittelstimme: *Veni sancte spiritus*, *veni lux gratiae* als:

 und 100 (*Venditores labiorum fleant advocati*, als ).
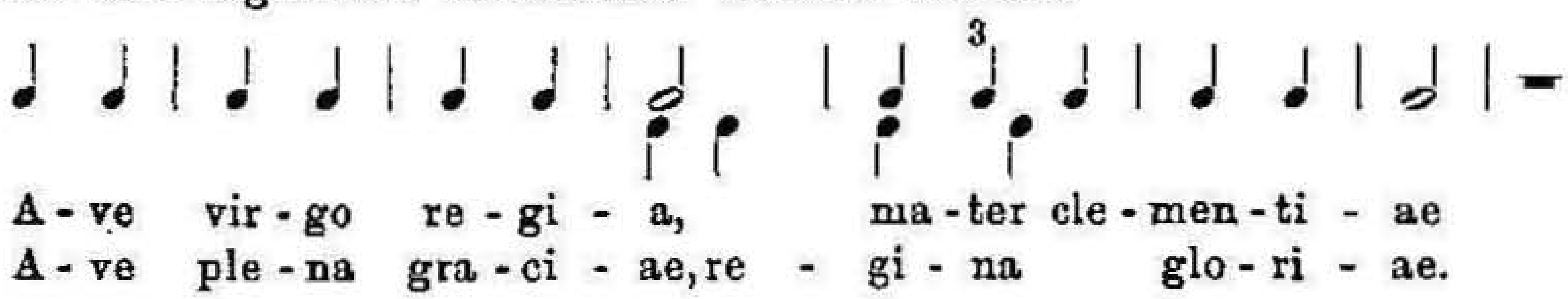
Daß diese Rhythmisierungen der lateinischen Texte die normalen sind, beweist die ihnen entsprechende Behandlung in den schlicht gesetzten mehrstimmigen Hymnen der Folgezeit. Ihnen gegenüber erscheinen als geistvolle aber immer mehr oder weniger fragwürdige Experimente die drei Silben in den Takt pferchenden wie:

Nr. 1. (Oberstimme.)
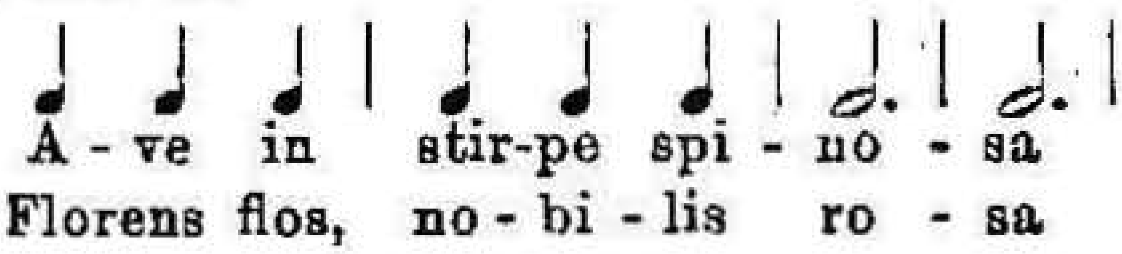


(5 Takte!)

wo der Text bis auf das mater clementiae sicher eigentlich trochäisch geartet ist und eigentlich deklamiert werden müßte:



Besser geglückt ist wenigstens teilweise eine daktylische Versbildung in der Oberstimme von Nr. 2:

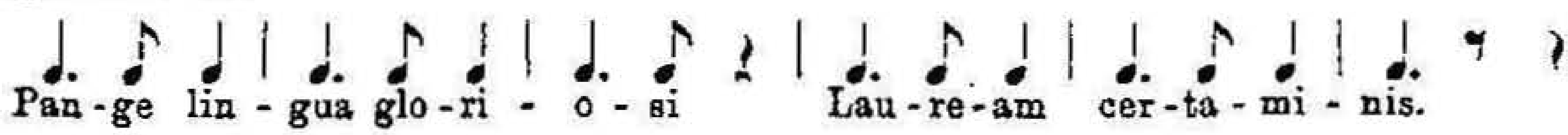


schlägt aber freilich immer wieder in die altgewohnten Trochäen um (lästig ist schon das allzuleichte flos). Auch Nr. 7 und 8 sind doch nur teilweise befriedigend in der daktylischen Einkleidung. In der Mehrzahl sind diese kecken Versuche einer von der traditionellen Betonung des Lateinischen, wie sie die Hymnen und Sequenzen eingebürgert hatten und wie sie (wenigstens nach meiner Ansicht) auch für die unrhythmischen Texte maßgebend war, sich gewaltsam emanzipierenden Gestaltungsweise recht unbehilflich und von wenig Genie zeugend. Sie bleiben durchschnittlich hinter den Versuchen mit französischen Texten an Qualität zurück. Nr. 13 anders zu rhythmisieren als trochäisch:

Pártus fúit vírginális | nóbis nécessárius 𝄽

Ín quo pró paréntum mális | nátus Déi fílius 𝄽

ist doch beinahe ein frevelhaftes Spiel mit den Mitteln der Musik. Aus dem Vorkommen daktylischer Messung solcher Verse ließe sich schließlich ja konstatieren, daß auch das *Pange lingua* daktylisch gemessen und dreitaktig gegliedert ist:

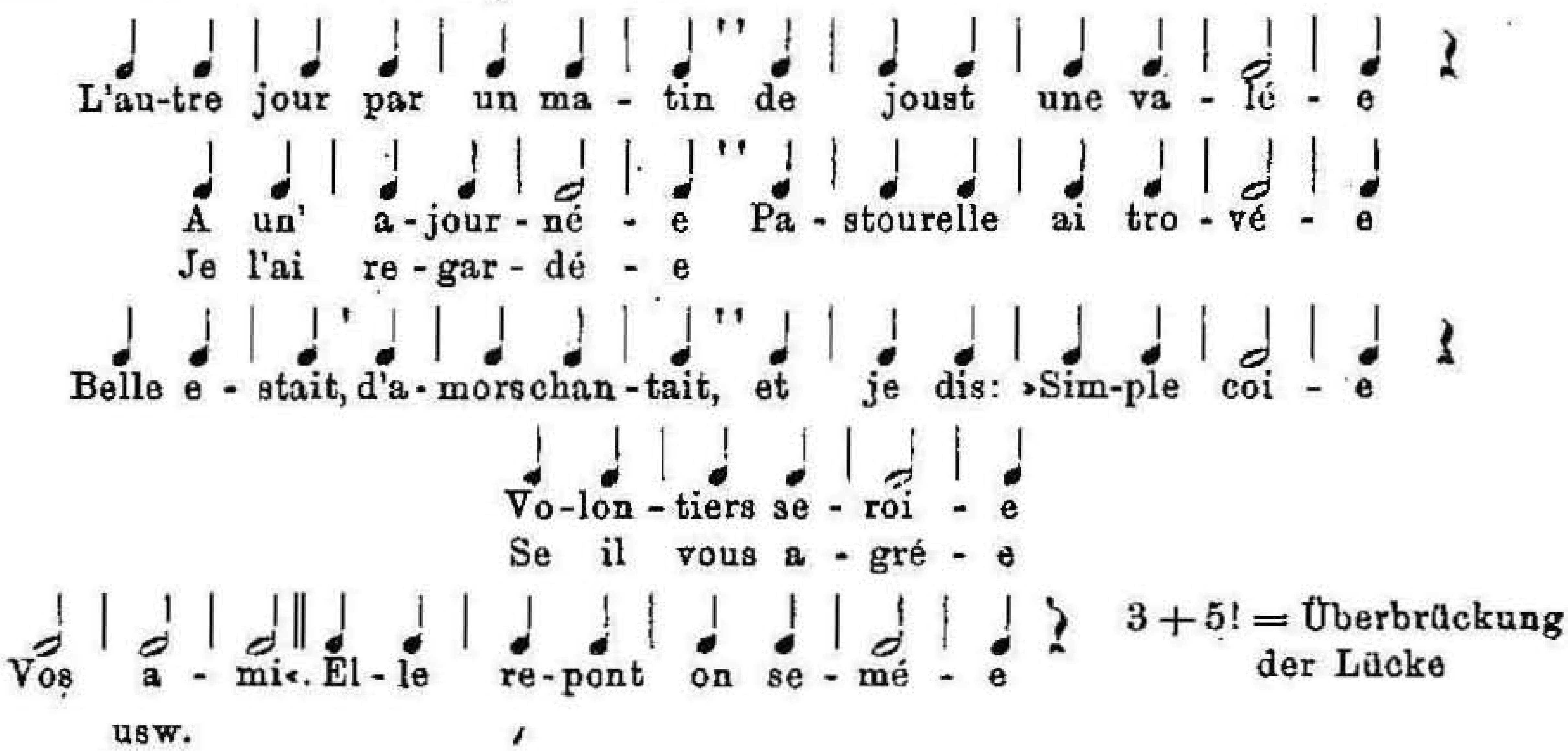


Da sieht man, wohin man mit Rückschlüssen von mensuralen Notierungen der Motetisten auf ältere Monodien kommt.

Es ist aber sehr begreiflich, daß die durch die Mensuralnotierung er-

schlossenen Mittel der Emanzipation von einer ein für allemal feststehenden Art der Rhythmisierung der Gedichte und den stereotypen Grundlagen der Formgebung im Großen zu allerlei Versuchen reizten, neues, nicht dagewesenes zu schaffen; daß das nicht gleich immer gut geriet, ist gewiß nicht verwunderlich. Die Unnatur der Verkoppelung einander gar nichts angehender Texte kam ja glücklicherweise bald zu Bewußtsein; sie hat das 13. Jahrhundert kaum überdauert und verschwand vor der *Ars nova* der Florentiner schnell genug. Da das harmonische Ergebnis dieser Pariser Mehrstimmigkeit ein recht fragwürdiges, jedenfalls für uns nur mit sehr starker Verleugnung unseres heutigen Empfindens genießbares ist, so bleibt als einziges Erfreuliche die an sich befriedigende Gestaltung der Einzelstimmen; wo **auch** diese versagt — und das ist wirklich bei vielen Tripla der Fall — ist doch das ganze recht trostlos.

Hübsch und im Einklang mit meinem Schematismus ist die Oberstimme von Nr. 11 des Bamberger Motetkodex:



An ähnlichen befriedigenden Beispielen ist kein Mangel. Es sei aber hiermit genug. Daß ich keinen Grund habe, meine Deutungsweise der choraliter notierten Monodie zugunsten der modalen Deutung Beck's und Aubry's aufzugeben, hoffe ich, einigermaßen dargelegt zu haben, und ich warne daher die Romanisten eindringlich, der neuen Entdeckung nicht allzuviel Gewicht beizulegen.

Doppione und Dulzaina.

Zur Namensgeschichte des Krummhorns.

Von
Curt Sachs
(Berlin).

Während wir heute noch mit unserer Kenntnis des mittelalterlichen Musikinstrumentenwesens im argen liegen und in sehr vielen Fällen nicht einmal in der Lage sind, mit den Namen, die uns durch die Traktatisten und die Dichter überliefert werden, feste und klare Vorstellungen der gemeinten Instrumente zu verknüpfen, kommen wir mit dem Augenblick ins Helle, in dem wir die Schwelle der Neuzeit überschreiten. Die illustrierten Abhandlungen der Virdung und Agricola, Praetorius, Mersenne und anderer vermitteln uns für die Zeit von 1500 ab ein genaueres Wissen um die einzelnen Instrumente. Trotzdem gibt es auch hier noch genug der Dunkelheiten und Rätsel. Die folgenden Zeilen wollen als ein Beitrag zur Klärung angesehen sein. Sie befassen sich mit zwei Instrumentenbezeichnungen, deren eigentliche Bedeutung bisher völlig unklar war.

Der italienische Name *Doppione* ist in den neunziger Jahren des 16. Jahrh. von Lodovico Zacconi[1]) in die Literatur eingeführt worden; Zacconi's spanischer Nachschreiber Cerone übersetzt den Ausdruck in seinem *El Melopeo y Magistro* von 1613 mit *Doblado*. Die ausländischen Zeitgenossen verstanden so wenig wie die Nachwelt, was für ein Instrument gemeint war; selbst Praetorius mußte eingestehen, daß er trotz aller Bemühungen noch keinen Doppione zu sehen bekommen habe; vielleicht sei es eine Art *Sordune* oder *Cornamuse*. Für uns gibt es zur Lösung des Rätsels nur zwei Anhaltspunkte: den Namen selbst und die von Zacconi und Cerone mitgeteilte Umfangstabelle.

Aus dem Namen hat man schließen wollen, daß es sich um ein Instrument mit geknickter Röhre in der Art der Fagotte und Sordunen handeln müsse[2]). Dieser Schluß ist falsch. Ist die Doppelung auf die äußere Form bezogen, so kommt nicht die Knickung der Röhre, sondern ihre Zweizahl, wie etwa bei den Doppelflöten, in Betracht. Fagotte und ähnliche Instrumente werden ihrer Form halber niemals als gedoppelte bezeichnet. Überdies verbietet sich die Annahme schon allein durch den Umstand, daß der Diskant der Doppioni mit dem angegebenen Umfang c'-d'' auf jeden Fall zu kurz sein müßte, um eine Knickung der Röhre zu rechtfertigen.

Dagegen verwendet der Sprachgebrauch um 1600 die Zusammensetzung der Instrumentennamen mit »doppel« in einem andern Sinne. Wenn man von Doppelposaunen, Doppelfagotten usw. redete, meinte man nicht Instrumente doppelter Länge, sondern solche, die um eine Oktave tiefer standen als die »gemeinen« Instrumente der gleichen Familie. So stand der *Trombone doppio* eine Oktave tiefer als die »Gemeine rechte Posaun« und das

1) *Prattica di musica*, Ven. 1592 u. 1596.

2) E. Euting, Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. u. 17. Jahrhundert. Berl. Diss. 1899, S. 28.

Doppelfagott eine Oktave unter dem Kleinen Fagott. Mit andern Worten, man bezeichnete als Doppelinstrumente etwa diejenigen, die wir heute 16 Fuß-Instrumente nennen würden.

Entsprechend kann eine ganze Familie den Namen Doppioni nur führen, wenn sie infolge ihres Baus an sich eine Oktave tiefer steht als die übrigen Instrumente gleicher Größe. Diese Bedingung erfüllen diejenigen Instrumentenfamilien, die mit dem Rohrblatt die zylindrische Bohrung der Röhre verbinden; nach den Gesetzen der Akustik klingen derart konstruierte Instrumente eine Oktave tiefer als die Konusinstrumente gleicher Länge. Man kann aber natürlich einen Namen, der in so charakteristischer Weise die Grundeigenschaft einer ganzen Gruppe heraushebt, nur der ersten und derzeit einzigen Familie dieser Gruppe gegeben haben. Diese erste Familie war, wie aus den Zusammenstellungen vom Anfange des 16. Jahrh. bei Virdung und Agricola hervorgeht, die der Krummhörner mit ihrem Vorfahren, dem Platerspiel.

Die Probe auf das Exempel müßte durch Vergleichung der Zacconi-Cerone'schen Umfangstabellen der Doppioni mit denen des Krummhorns gemacht werden. Diese Vergleichung ergibt die Umfangsidentität des Diskantdoppione mit dem kleinsten von Praetorius angeführten Krummhorn (*c'-d''*) und des Alt-Tenor-Doppione mit dem Alt-Tenor-Krummhorn (*c-d'*). Baßdoppione und Baßkrummhorn haben ebenfalls den gleichen Grundton *C*. Das Baßkrummhorn wird in der Tabelle des Praetorius bis *g* geführt, während der Baßdoppione angeblich noch *a* und selbst *b* erreichen kann; diese geringe Differenz aber, die gerade an der Obergrenze eines Blasinstrumentenumfangs völlig belanglos ist, kann keinerlei Bedenken erregen. Demnach dürfte es keinem Zweifel unterliegen, daß in Doppione und Doblado eine alte Bezeichnung für das Krummhorn zu sehen ist [1]).

Die spanische *Dulzaina* — in alter Schreibweise *Dulçayna* — wird bald mit der Flûte douce [2]), bald mit der Schalmei [3]) oder dem Pommer und dem Dulcian [4]) identifiziert. Im ersten und letzten Falle ist der Gleichklang der Namen ausschlaggebend und im zweiten Falle der Instrumententypus, der — wie es scheint — noch im 19. Jahrh. in einigen Gegenden Spaniens diesen Namen trug. Alle drei Erklärungen sind unhaltbar. Zunächst ist ein Schluß aus Bezeichnungen der Gegenwart auf Instrumente der Vergangenheit unstatthaft. Mit welchem Erfolge würde man von den Kornetten unserer Zeit auf die Zinken, von den Bombardons auf die Bomharte, von der militärischen Lyra auf die alten italienischen Liren schließen! Aber selbst wenn dieser Rückschluß zulässig wäre, käme die Schalmei nicht in Betracht, weil sie durch Überblasen 12 Töne und mehr ergab, während nach dem ausdrücklichen Zeugnis Cerone's auf der Dulzaina ohne Klappen nicht mehr als 9 Töne hervorgebracht werden konnten. »*Las Dulçaynas sin claues*«, sagt er auf Seite 1063, »*no passan nueue vozes, y con las Claues onze, hasta á doze; començando desde Cfaut á Dlasolre*«. Aus demselben Grunde kommt auch die Flötenhypothese nicht in Betracht; der Spieler konnte der Plock-

1) Felipe Pedrell, *Organografía musical antigua española*, Barcelona 1901, p. 115 spricht bereits — freilich ohne Angabe von Gründen — diese Vermutung aus.

2) Luis Tolhausen, *Nuevo Diccionario español-aleman* I, Leipzig 1903, p. 281.

3) Pedrell l. c.

4) Fétis, *Histoire générale de la musique* V, Paris 1876, p. 185f. — Jacquot, *Dictionnaire des Instruments*.

flöte mit Leichtigkeit 13—21 Töne abgewinnen. Der Dulcian aber, dessen Umfang ebenfalls 9 Töne übersteigt, kann schon aus zeitlichen Gründen nicht in Frage kommen. Die Dulzaina wird bereits in dem Cancionero, den Juan Alfonso de Baena dem König Juan II. von Kastilien im Jahre 1445 widmete, und im »*Triunfo de amor*« des Juan del Enzina erwähnt, einem Gedicht, das wahrscheinlich in die letzten Jahre des 15. oder spätestens in die ersten des 16. Jahrh. fällt, ja, in der altfranzösischen Form »*douchaine*« schon um 1375 in den von H. Abert behandelten »*Echecs amoureux*« [1]), und noch früher bei Guillaume de Machault als »*doussaine*«, in Zeiten also, die den Dulcian noch nicht kannten.

Ein indirektes Zeugnis über die Dulzaina gibt Mariano Soriano Fuertes in seiner *Hístoria de la música española* [2]). Er druckt dort eine längere Stelle aus dem »*Libro de buen amor*« des Juan Ruiz, Erzpriesters von Hita, einer Dichtung aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh. ab; unter einer Fülle von Instrumenten nennt dies Gedicht auch einen »Galipe Francisco«, und Soriano erklärt dieses sonst unbekannte Instrument ohne Angabe von Gründen oder Quellen als ein »*Instrumento parecido á las dulzainas*«, also ein Instrument ähnlich den Dulzainas. Wenn die Angabe dieses Forschers irgendwie gegründet wäre, müßte uns das Wissen um das Wesen des »*Galipe*« von Nutzen sein. Um diesem näherzukommen, sind wir beim Fehlen jedes andern Hinweises auf die ethymologische Forschung angewiesen. Einen Versuch in dieser Richtung hat bereits Rodrigo Amador de los Rios gemacht; er will das Wort auf das hebräische *chalil* zurückführen [3]). Indessen ist es völlig unnötig, so weit auszuholen. Der Weg führt nicht nach dem Orient, sondern, wie schon das Beiwort »*francisco*« andeutet, nach Frankreich. Im Altfranzösischen bedeutet *Galipe* eine Art Galere [4]); unser Wort »Schaluppe« ist hiervon abgeleitet. Von Frankreich aus ist dann das Wort in das benachbarte Katalonien eingedrungen; das Altkatalonische kennt »*galip*« bereits als Musikinstrument [5]). Der innere Zusammenhang zwischen »Galere« und »Instrument« bedarf keiner Erklärung; noch heute kennen wir kahnförmige Musikinstrumente, und die Diskantgeige hieß im Mittelalter ihrer Form wegen geradezu Linterculus = kleiner Kahn. Indessen sind alle kahnförmigen Instrumente Saiteninstrumente, und damit fällt die unbelegte Angabe Soriano's, *Galipe* und Dulzaina seien ähnlich gewesen [6]).

Bevor wir an der Hand der spärlichen Notiz, die uns Cerone über die Dulzaina gibt, eine Deutung des Namens versuchen, muß diese Notiz in zwei Punkten korrigiert werden. Erstens irrt Cerone, wenn er die drei Töne,

1) Sammelbände VI, 3, S. 355.

2) Vol. I, 1855, p. 106.

3) Pedrell l. c. p. 56.

4) Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française* t. IV, Paris 1885, p. 211.

5) Labernia y Esteller, *Diccionari de la Llengua catalana*, Volúm II, 4, Barcelona s. a.

6) Eine andere Ethymologie, auf die mich Herr Prof. Dr. L. Lewin freundlichst aufmerksam machte, möge hier der Vollständigkeit halber registriert werden, obgleich sie nicht in Betracht kommt: Galipea ist eine Rautenart; von ihr leitet sich das französische Wort Galipé her; indessen ist die Benennung nach einem Indianerstamm Guyanas, den Galipons, also erst nach der Entdeckung Amerikas erfolgt. — Riemann's Deutung »*Galoubet*« (Handb. d. Musikgesch. II, 1, S. 219) dürfte nach dem Obengesagten ebenfalls nicht mehr in Frage kommen.

die durch die Klappen gewonnen werden, oben an den Umfang des Instruments ansetzt und es bis *g'* gehen läßt. Die Klappen jener Zeit rückten stets nur die Untergrenze eines Instruments hinaus. Er irrt sich zweitens, wenn er die Klappen dem gleichen Instrumente beigibt, dessen Umfang ohne Klappen er mitteilt. Es ist für ein Holzblasinstrument vom Anfange des 17. Jahrh. selbstverständlich, daß es in mehreren Größen gebaut wurde, und die Klappen kamen natürlich nur einem tieferen Glied der Familie zu.

Wir behalten also zwei Kriterien für die Bestimmung der Dulzaina: Alt oder Tenor ist klappenlos und besitzt den Umfang *c-d'*: der Baß hat über die 9 Töne hinaus nach der Tiefe zu noch 2 oder 3 Klappentöne.

Ein 9töniger Umfang bei Blasinstrumenten setzt durchaus eine Mundkapsel voraus, die das Überblasen so gut wie völlig ausschließt und daher nur den natürlichen, durch die Grifflöcher gegebenen Umfang zuläßt. Die Zeit um 1600 kennt an Mundkapselinstrumenten außer den Doppioni nur die Krummhörner und die Cornamusen. Beim Krummhorn hat der Alt-Tenor den gleichen Umfang *c-d'*, und ebenso hat sowohl bei Praetorius wie auch ausdrücklich bei Cerone der Tenor der Cornamuse den gleichen Umfang. Dagegen hat die Baßcornamuse keine Klappe, während das Baßkrummhorn zwei Klappen besitzt und tatsächlich in der Tiefe noch 3 Töne gewinnt. Wir sind danach gezwungen die Dulzaina als Krummhorn anzusprechen. Eine Unterstützung dieses Schlusses gewährt eine Stelle im »*Inventario de vienes y alajas de S. S. M. M.*«[1] aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh.; es zitiert »*una dulcayna de madera de box á manera de cayado*«, eine Dulzaina aus Buchsholz in Hakenform. Die Erklärung des Namens Dulzaina ergibt der Umstand, daß das Krummhorn einen sanfteren Klangcharakter hatte als die übrigen, konisch gebohrten Rohrblattinstrumente der alten Zeit.

1) Abgedr. bei Pedrell l. c. p. 115.

Kleine Mitteilungen.

Kürzlich in der Stadtbibliothek zu Lüneburg aufgefundene alte gedruckte Hamburger Zeitungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh., die bisher noch unbekannt waren, enthalten unter vorwiegend politischen Nachrichten auch einige Mitteilungen, die für den Musikhistoriker von Interesse sind[1].

1. Die »Hamburger Postzeitung« aus dem Jahre 1631 meldet vom 29. Martii aus Stettin:

»Den 19. dieses ist der vortreffliche *Musicus Philippus Duliesius Ducalis Paedagogii Choragus et Professor* allhier gestorben, und am 25. *ejusdem* begraben worden, hat vor seinem Ende ein herlich *Opus colligiret*, *componiret* und ediren wollen, aber der Todt hats verwehret, weilln aber alles *in mundum redigiret*, werden es die Erben nicht liegen lassen.«

2. Die »Wöchentliche Zeitung auß mehrerley örther A° 1623« (ebenfalls in Hamburg erschienen) schreibt »Auß Prag von 25. Aprilis«:

»Den 18. dieß haben die Juden allhier der Röm. Kays. Mayest. zu allervnterthänigsten Ehren eine Triumph *procession* in der Stadt öffentlich gehalten, wie sie vor diesen gewonheit gehabt, wenn ein Römischer Kayser erstmahl in seiner Regierung seine *residentz* allhier besucht hat ..... Alß erstlichen seind die Jungen Studenten in gesambt, in Attlaß und Damasck ihrer gewohnheit nach, gekleidet und vor ihnen her 3 Mägdlein mit Lauten und Geigen, darnach seind mit vnterschiedlicher *Musica* etwas ältere Juden gesambt in langem, von Sammet, Attlaß und Damasck Peltzen ..... glittweiß gefolget. Vor den zehn Gebothen aber seynd die gar alten Juden, alle in Leviten Röcken, fast gestalt wie die Kirchengewant bey vns Christen ..... mit grossen Silbernen Schellen vnd Glöcklein, wie etwan im alten Testament gebräuchlich gewesen, gangen .....«

3. Ein fliegendes Blatt »Die wahrhafftige Relation Wie es Dreyen ligistischen als deß *Monte Cuculi*, Bernsteins, Holckens Regimentern zu Angern, Borgstall vnd Steindorff vnfern von Wolmerstädt, im Erzstift Magdeburg den 17. Julii in der Nacht, dieses 1631. Jahrs ergangen. Beneben der Beschreibung wie die beyden Hertzogen von Mechlenburg von Ihrer Königl. Mayest. zu Schweden in ihre Lande wiederumb eingeführet. Gedruckt im Jahr Christi 1631.« berichtet »auß Gustrow den 5. Julii«:

»... der beyden Herzogen von *Mechelburg* ihr Einzug ist nach Fürstlichem Brauch vollendet, vnd vollbracht ..... Morgens zwischen 7 vnd 8 Uhr hat man anheben zu läuten in der Stadt mit allen Glocken, wenn man ein Pulß geläutet, hat man 3 Stück loßgelassen, darnach haben die Thürmer auff dem Kirch Thurm geblasen: »Ein feste Burg ist unser Gott«. Solches läuten vnd schiessen hat gewehret biß auf 9 Uhr, in dieser Zeit hat sich versamlet die Bürgerschafft in ihrer Rüstung, seynd auch auß allen Städten der Außschuß gemacht, zehen fliegende Fahnen geschwungen worden: Es hat

1) Den Nachweis und die Abschrift verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Professors Görges in Lüneburg.

2) Vgl. (Denkmäler d. Tonkunst, Bd. XXXI.) Philippus Dulichius Prima pars Centuriae octonum et septenum vocum Stettin 1607, herausgegeben von Rudolf Schwartz, u. Monatshefte für Gottesdienst und kirchliche Kunst Jahrg. I, p. 50. Jahrg. V, p. 117.

sich auch der Adel Achthundert stark befunden, die haben geführt Trummeln, Harffen, Geygen, auch allerley Seitenspiel, die Geistlichkeit hat sich einer schönen *Musice* befliessen, der Pfarrhern sind gewesen 124, der Schul vnd Kirchendiener auch so viel, vorher, da sie der Königl. Mayest. vnd ihren Fürsten sind entgegen gezogen haben die Cantores vnd Schüler eine Fahne geführet darin ein Krucifix vnd der Ertzengel *Michael* gestanden . . . . .

Ihre Königliche Mayest. (Gustav Adolf) vnd die beyden Fürsten auff eine halbe Meile wegs von der Stadt empfangen, lieblich angefangen zu musiciren: *Laus et perennio gloria, Deo Patri et Filio, et Spiritu sancto.* Haben sich alsobald Ihre Königl. Mayest. vnd die Fürsten bedancket . . . . . Vnd ist der Einzug auff folgende Weise gehalten worden, wie folget.

1) Die Cantorey neben der Geistlichkeit haben schöne triumphirende Lobgesang musiciret.

2) Die Glocken gelautet trawrig, alß man zum Begräbniß laute. . . . . . Wie nun der Einzug verrichtet, ist in die Kirche gelautet mit vielen Glocken, der 121. Psalm *Figuraliter* gesungen, darauff eine schöne Predigt gethan worden, über den Text: Die mit Thränen seen, werden mit Frewden Erndten, auß dem 126. Psalm . . .«

Berlin. **Amalie Arnheim.**

»Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern.«

Für die von Dr. Hohenemser gegen meine Hypothesen gebrachten Einwendungen einige Worte der Erwiderung.

H. hat mich teilweise nicht verstanden, teilweise verfällt er in Wortklaubereien. Da von allen Tonsystemen der Erde das unsrige den Obertonphänomenen am meisten nahekommt, kann eine Heranziehung der Obertöne zwecks Beleuchtung der dunklen Herkunft unserer Intervalle hier umsomehr berechtigt erscheinen, als die Jodlertöne akkordal mit ihnen übereinstimmen. Der höchst charakteristische Akkord-Stimmumschlag unterscheidet sich von den halb- und ganzstufigen Falsettönen durch müheloseren Ansatz und auffälliges Hineinfallen von einem zum andern Ton. Diese Tatsache führte mich zu der Annahme, daß Teilung und Knotenpunkte der Stimmbänder beim Jodleransatz mitwirken. H. scheint sich nun die Stimmbänder wie ein Instrument mit festgegebenen Tönen vorzustellen, denn sonst käme er nicht zu der Behauptung, daß nach Intonation eines Septakkordes der Tonikadreiklang unmöglich zu erzeugen sei. H. denkt nicht daran, daß die ungeheure Bewegungsfreiheit die Stimmbänder befähigt, in Bruchsekundenzeit ihre Spannung und damit die Grund- und Teiltonhöhe zu ändern. Diese Wahrheit erspart mir ein weiteres Eingehen auf seine Gegengründe.

Auch in der zweiten Hypothese S. 388 scheint mich H. nicht zu verstehen. In meiner Arbeit S. 271 »revidiere« ich nicht meine Ansicht. Ich sage, daß nicht bloß Obertöne und Verschmelzungsstufen, sondern auch sonstige kulturelle Gründe die Wahl der Intervalle beeinflußt haben müssen. Die Hinzufügung eines neuen Grundes bedeutet doch keine Revision. H. konnte sich ferner wohl denken, daß der Ausdruck »unbewußte Empfindung« nur im Sinne der Perzeption aufzufassen sei. Wollte er musikalisches Empfinden nur auf Apperzeption und Vorstellung gründen, wie z. B. seine Sätze besagen: »Entweder nimmt man Obertöne wahr, oder man nimmt sie nicht wahr« usw., dann klänge unsre Musik wie ein schönes Tohuwabohu, dann gäbe es keine Begriffe Klang und Klangfarbe mehr. Der vermeintliche

»Widerspruch zwischen den Anforderungen der Obertonreihe und demjenigen der Verschmelzung« hebt sich auf durch das tonpsychologische Gesetz: unser Gefühl für Tonreinheit läßt eine Vergrößerung und Verkleinerung der Intervalle zu. Die geheimnisvollen Ursachen unsres fluktuierenden, absoluten und relativen Tonbewußseins, die Dehnbarkeit unsres Reinheitsurteiles und -gefühles können, auf Obertöne und Verschmelzung bezogen, nicht so zerpflückt werden, wie H. es getan. Ich verweise wegen Raumkürze auf meine diesbezüglichen neuesten Arbeiten: »Das musikalische Innenleben der Kinder bis zum 6. Lebensjahre«, und »Das Geheimnis der Tonmessung«, (Monatshefte für Schulgesang 1909, 1910).

Obgleich H. das Vorhandensein der kleinen Septime für die alpine Volksmusik zugibt z. B. c—b (also fehlendes h), hält er den sich daraus ergebenden Gebrauch der Ganzstufe b—c′ für »aus der Luft gegriffen«. Statt andre Gründe (die angeführten finden sich auch in meiner Arbeit) für das frühere Fehlen der großen Septime bzw. das Kadenzieren mit Ganztonschritt anzugeben (siehe zahlreiche Belege in Heyer's Instrumentensammlung, Cöln), verliert er sich in ästhetische Düfteleien über »herbe, ernst« und »weichlich«. Ich überlasse es dem Urteil der Leser zu entscheiden, ob der schwere Kadenzschritt b—c′ nicht mehr der einsamen, herben Gebirgsnatur entspricht, wie die Halbstufe. Für mich liegt das Weichliche der Halbstufe durchaus nicht in dem von H. angeführten Grund — das Triviale ist nicht immer weichlich — sondern in der offensichtlichen, verblaßten, ausgetretenen Auflösungs*richtung*, während die Kadenzierung b—c′ wie der Gesamteindruck zweier hehrer mächtigen Bergriesen uns ergreift (cf Kirchentonarten).

H.'s Arbeit hätte mehr befriedigt und mich schweigen lassen, wenn er hinter den Negierungen vieler angeführten Autoren *positive*, *bessere* Resultate gesetzt hätte.

Essen. **Ludwig Riemann.**

Notiz.

Die verehrl. Mitarbeiter der Sammelbände werden gebeten, bei künftigen Arbeiten einen Höchstumfang von 2 Bogen nach Möglichkeit nicht überschreiten zu wollen.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.